ИСКУССТВО КИНО

первый развлекательный

КИНО 21:00

Большой Куш

Люди в чёрном - 2

ПОЛ
УОКЕР

ДЖЕССИКА
АЛЬБА

СКОТТ
КААН

ЭШЛИ
СКОТТ

ДОБРО ПОЖАЛОВАТЬ В РАЙ!

СМОТРИТЕ В КИНОТЕАТРАХ С 20 ОКТЯБРЯ

www.inparadise.ru

COLUMBIA PICTURES

24
k/c

искусство
кино

НАСТОЯЩЕЕ КИНО

Дорогие друзья!

Никогда не поздно подписаться на
единственный в России ежемесячный
журнал по искусству. Нас знают потому,
что «Искусство кино» — это профессия
и досуг, это новости кино и телевидения,
статьи о новинках репертуара и интервью
с мастерами современной культуры,
увлекательные мемуары и сценарии,
новейшая отечественная
и зарубежная проза.

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402

Электронная версия журнала в Internet по адресу www.kinoart.ru

Телефон (095) 151-6751. Факс (095) 151-0272. E-mail: filmfilm@mtu-net.ru 125319, Москва, ул. Усиевича, дом 9

❑НЕИГРОВОЕ КИНО: ВЕРСИИ РЕАЛЬНОСТИ ДОКУМЕНТАЛИСТ В РОССИИ НЕ ПУБЛИЦИСТ ПО СВОЕЙ ПРИРОДЕ. ОН МЕЧТАЕТ БЫТЬ ХУДОЖНИКОМ *МАРИНА РАЗБЕЖКИНА* **❑«ДИКИЙ. ДИКИЙ ПЛЯЖ. ЖАР НЕЖНЫХ»: ЗОЛОТО ПОДРОБНОСТЕЙ И НЕПРЕРЫВНОСТИ** ВЗГЛЯД РАСТОРГУЕВА НАПРАВЛЕН ОТ ЧАСТНОГО К ОБЩЕМУ, КОТОРОЕ ВДРУГ ИНДИВИДУАЛИЗИРУЕТСЯ. ОН СНИМАЕТ ЖЕСТКОЕ ПОСЮСТОРОННЕЕ КИНО *ЗАРА АБДУЛЛАЕВА* **❑ФАНТАСТИЧЕСКИЕ ДЕТАЛИ РЕАЛЬНЫХ СЮЖЕТОВ** ТРАГИКОМИЧЕСКИЙ ПЛУТОВСКОЙ МИР ФЕЛЛИНИ, МИР ОБАЯТЕЛЬНЫХ ПРОХОДИМЦЕВ, ОГРОМНЫХ МАТРОН, ЮГ, НЕГА, ЭРОТИКА... ЭТО БЫЛ МОЙ МИР *ИРАКЛИЙ КВИРИКАДЗЕ* **❑ЗВЕЗДА АЛЬТЕРНАТИВНОЙ ДОКУМЕНТАЛИСТИКИ** ЖИЗНЬ И РЕАЛЬНОСТЬ МЕНЯЮТСЯ С МОЛНИЕНОСНОЙ БЫСТРОТОЙ. И Я ПРИНИМАЮ В ЭТОМ УЧАСТИЕ. Я ВТОРГАЮСЬ В РЕАЛЬНОСТЬ *УЛЬРИХ ЗАЙДЛЬ* **❑ВОЗВРАЩЕНИЕ КОРОЛЕЙ** КОНКУРС-2005 ПОРАЖАЛ НЕБЫВАЛОЙ КОНЦЕНТРАЦИЕЙ КАННСКОЙ СЛАВЫ. В ЭТОМ ГОДУ В КАННЕ СОРЕВНОВАЛИСЬ НЕ ФИЛЬМЫ, А РЕПУТАЦИИ *ЛЕВ КАРАХАН* **❑ПОТЕНЦИАЛ ПОДЛИННОСТИ** ПРОБЛЕМА ТРАНСЛЯЦИИ СУЩНОСТНОГО, СВЕРХПРАВДИВОГО СКВОЗЬ ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ — САМАЯ НЫНЕ АКТУАЛЬНАЯ В «НЕИГРОВОМ ДИСКУРСЕ» *ВИКТОРИЯ БЕЛОПОЛЬСКАЯ* **❑ВЕЩЬ НЕМЫСЛИМАЯ, НЕДОСТУПНАЯ** ПРАВДА — ЭТО ВСЕГО ЛИШЬ СЛОВО, КОТОРОЕ НАИБОЛЕЕ ТОЧНО ОБОЗНАЧАЕТ ТО, К ЧЕМУ Я СТРЕМЛЮСЬ *ЛАРС ФОН ТРИЕР*

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» №8/05

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5

В поисках доверия: неигровое кино и телевидение
«Круглый стол» «ИК»

РЕПЕРТУАР

25

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
Гоголь-моголь
«Дикий. Дикий пляж. Жар нежных», режиссер Александр Расторгуев

30

АНДРЕЙ ПЛАХОВ
Код известен
«Скрытое», режиссер Михаэль Ханеке

33

АЛЕКСАНДР ЛУНГИН
Локальный человек
«Дитя», режиссеры Жан-Пьер Дарденн, Люк Дарденн

37

ЛАРИСА МАЛЮКОВА
Джонстон через букву «т»
«Сломанные цветы», режиссер Джим Джармуш

41

НИКОЛАЙ ПАЛЬЦЕВ
Сумерки кумира
«Последние дни», режиссер Гас ван Сэнт

45

ЕЛЕНА ПЛАХОВА
Возвращение блудного отца
«Входите без стука», режиссер Вим Вендерс

47

НИНА ЦЫРКУН
В той области небес
«Битва на небесах», режиссер Карлос Рейгадас

49

КАРЛОС РЕЙГАДАС:
«Красоту можно обнаружить рядом с безобразием»
Интервью перед каннской премьерой

53

ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК
Версты полосаты
«Путники», режиссер Игорь Стрембицкий

54

ИГОРЬ СТРЕМБИЦКИЙ
Вместить все
Интервью ведет Дмитрий Десятерик

КОММЕНТАРИИ

57

ИРАКЛИЙ КВИРИКАДЗЕ
«Доброе утро, вождь»

И М Е Н А

63

УЛЬРИХ ЗАЙДЛЬ:

«Я расставлял людей с точностью до миллиметра»

Беседу ведут Зара Абдуллаева и Алексей Медведев

Р А З Б О Р Ы

79

ЛЕВ КАРАХАН

Реставрация, или Большая остановка времени

Канн-2005

92

ВИКА СМИРНОВА — ИННА КУШНАРЕВА

Территория беспокойства

«Дитя», режиссеры Жан-Пьер Дарденн, Люк Дарденн

«Скрытое», режиссер Михаэль Ханеке

98

В.БЕЛОПОЛЬСКАЯ

Правдивая повесть о ненастоящем человеке

Нион-2005

О П Ы Т

105

ЛАРС ФОН ТРИЕР:

«Я люблю неразумность»

Беседу ведет Йорген Лет

112

КОНСТАНТИН БРОНЗИТ:

«...Когда авторское становится коммерческим»

Беседу ведет Анжелика Артюх

П У Б Л И К А Ц И И

123

МИХАИЛ КАЛАТОЗОВ

Дружба заклятых врагов

Письма из Голливуда

135

АНДЖЕЙ ВАЙДА

Школа янычаров, или Киноманы при власти

Фрагменты воспоминаний

Ч Т Е Н И Е

147

ЮРИЙ КОРОТКОВ

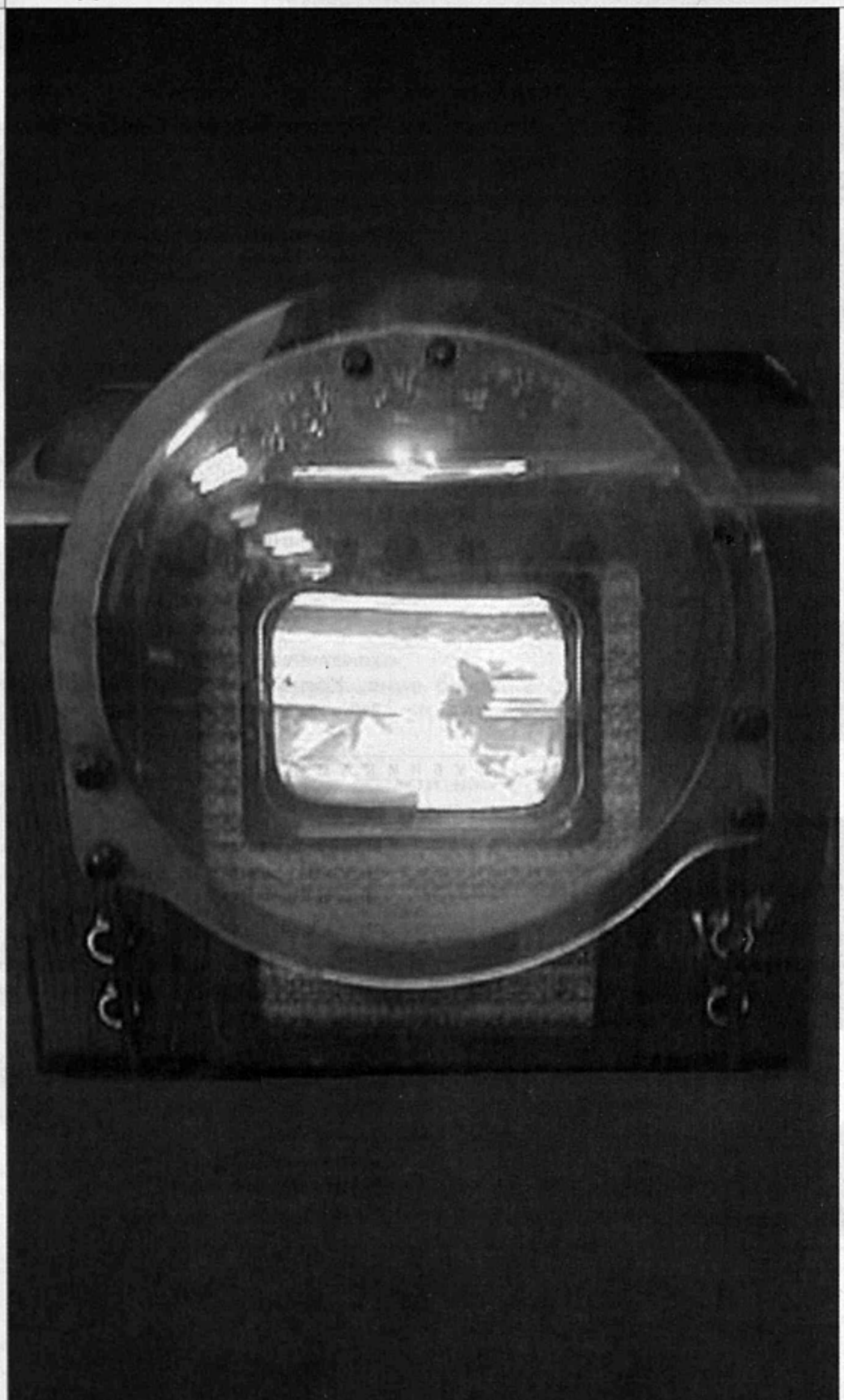
Девятая рота

Сценарий

S U M M A R Y

175

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ



В поисках доверия: неигровое кино и телевидение

Одной из главных тенденций современного художественного процесса в последнее время стало активное включение в единый художественный контекст неигрового кинематографа. На телевидении документалистика — в широком значении этого понятия — присутствует в самых разных видах, форматах, жанрах, конкурируя даже с таким успешным телевизионным продуктом, как игровой сериал. Проблемы выживания авторского неигрового кино в изменившихся условиях обсуждают создатели принципиально важных картин этого направления Марина Разбежкина, Виталий Манский, Павел Костомаров и Александр Расторгуев, а также ведущие телепродюсеры — заместитель генерального директора Первого канала Олег Вольнов и президент «СТС Медиа» Александр Роднянский. Ведет «круглый стол» «ИК» Даниил Дондурей.

Даниил Дондурей. Любое явление в сфере культуры обретает статус явления только тогда, когда возникает его интерпретация. Определяются критерии и оценки, координаты, рождается анализ, контекст, пространство понимания. Известный французский эстетик Пьер Банфи многократно подчеркивал: искусство существует, когда есть теория, его описывающая. Мне кажется, что сейчас наступил очень важный этап в развитии неигрового кино. Сегодня российское неигровое кино пытается искать ответы на актуальные вопросы времени, к которым игровое даже близко не подходит, которых чурается, избегает, боится.

У этого страха очень много причин. Главная заключается в том, что общество переживает сегодня одно из тяжелейших для социоэкономической системы испытаний — испытание свободой. Возникают новые драмы, связанные с исчезновением разного рода пут, обязательств, цензуры, с появлением гигантских возможностей для творчества. Когда с этими новыми обстоятельствами встречается еще в достаточной степени феодальное сознание российского художника, рождаются проблемы. Авторы боятся современности, поскольку их пугает неопределенность, неоформленность, непроявленность актуальных тем — ведь неопределенность требует поиска собственных ответов на острые вопросы. Стремясь где-то спрятаться — в истории, в ретро, в стилизации, в герметичном эксперименте, — сценаристы, режиссеры ищут какие-то смысловые допинги, компенсации, потому что реальность в ее живом и реальном дыхании «взять» не могут. В наше предельно откровенное время они несвободны, закомплексованы. Когда было Политбюро, мы все знали, что делать, о чем говорить в искусстве и о чем значимо умалчивать. Каждый режиссер был чрезвычайно усилен — интеллектуально — активной борьбой с

коммунизмом, с диктатурой, прямым и косвенным насилием. А когда это как бы исчезло, что остается делать?

В этой ситуации — если я не прав, вы меня опровергнете, — возникает доверие к неигровому кино. Здесь, конечно, тоже много проблем и вопросов. Представляет ли документальный кинематограф реальность, само наше восприятие актуальной реальности? Казалось бы, экран, особенно телевизионный, отражает острейшие жизненные сюжеты, но у меня складывается ощущение, что это во многом подстановка, фикция, призванная обслуживать чьи-то интересы, что это тоже абсолютно мифологическое кино под видом документального. Весь этот гигантский поток разного рода разоблачений, «специальных расследований», который захватил неигровое кино, — не является ли он средством мифологического, идеологического опьянения? Псевдоисторическим, псевдореальным, насквозь коммерческим и в огромной степени инсценированным действом? Вроде бы идет работа с документами, с хроникой, с реальностью, с прямым ви́дением событий, людей, характеров, но на самом деле это такой же «фальшак», какой нам предлагают игровые боевики.

Очень важная проблема — выбор героя. В игровом кино, в сериалах действуют либо исторические фигуры — вроде Сталина или императора-Солнце, — либо социальные маргиналы, убийцы, либо господа менты. Живого нормального человека на экране практически нет. В связи с этим нужно, видимо, отказаться от устойчивых схем и посмотреть на неигровые картины в контексте кинематографа в целом, не разделяя его на виды. Не классифицировать по принципу: это для фестивалей, а то — для телевидения; это коммерческое, а то — нет. Вот ведь в какой-то момент наши продюсеры увидели, что документальные или квазидокументальные сериалы востребованы зрителями. И, наконец, главный вопрос — новое понимание реальности, каким оно предстает в неигровом кино.

Виталий Манский. Как я помню, реальность, по Платону, — это бытие, а актуальность и все прочее — это уже некая иная материя, которая, находясь как бы над реальностью, предъявляет обществу ее интерпретацию. И если мы говорим об актуальности, то это уже по определению не реальность в чистом, нетронутом виде. Это автором увиденная и отредактированная реальность. Так что массовому сознанию предъявляется в первую очередь актуальность. Массовое сознание и реальность — вещи, получается, несовместимые.

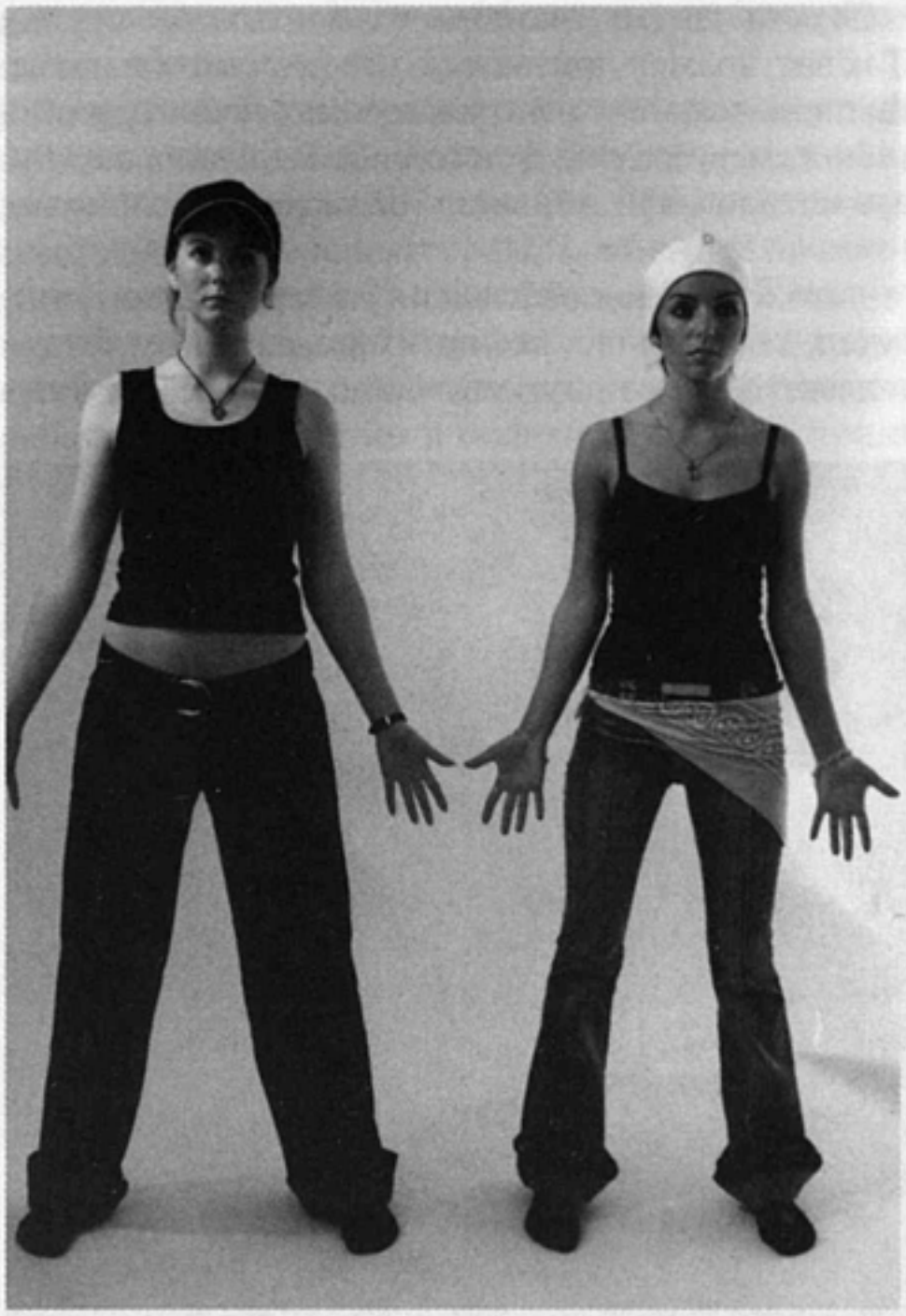
Д.Дондурей. А разве любая реальность не есть нечто заведомо интерпретированное?

Олег Вольнов. Для Виталия Манского принципиально важны одни вопросы в жизни, он считает, что именно они актуальны. Вы же можете считать актуальным нечто совершенно другое. Поэтому говорить о некоей общей актуальности, о чем-то интересном для большинства неправомерно.

Д.Дондурей. Но всегда есть опережающая, авангардная группа, которая как бы заброшена этим самым большинством вперед — чтобы разобраться с теми смыслами, что вот-вот станут важными, и задолго до того, как другие начнут осознавать их как важные. В неигровом кино предчувствовать будущее могут, может быть, всего три человека или тридцать три — как в любом другом деле...

О.Вольнов. Проблема-то как раз и заключается не в том, чтобы определить, что такое реальность, а что — актуальность, но в том, чтобы понять, что представляет собой реальность для каждого отдельного художника. Соотносится ли это ви́дение художника с тем, что люди хотят увидеть? На кого работает автор? На узкую группу продвинутых, заброшенных куда-то в светлое художественное будущее людей — тех, кто понимает и аплодирует ему? И при этом он может быть страшно далек, извините за пафос, от народа: никто его не смотрит, никто не понимает. Но он имеет на это право...

В.Манский. Женщина просит милостыню — это реальность? Женщина, просящая милостыню, снятая камерой и тем более показанная массовой аудитории, — это уже некая интерпретация, то есть актуальность. Мы изымаем эту



«Анатомия «Тату», режиссер Виталий Манский

конкретную женщину из ее реального контекста, и она становится неким инструментом воздействия.

О.Вольнов. В чем противоречие? Если мы эту женщину сняли, а рядом с ней маленький ребенок, то зрителям ее жалко. Как и нам, авторам. Потому что общество не заботится о тех, кто нуждается в заботе. А если мы снимаем женщину, которая попросила копеечку и тут же, достав бутылку водки, ее в себя опрокинула, то понятно: она сама виновата...

В.Манский. Я думаю все же, что не следует смешивать понятия «реальность» и «актуальность». Повторюсь: реальность, фиксируемая документалистом, является художественным фактом, и только дальнейшее ее использование, предъявление обществу становится актуальностью. При этом чем ярче, художественнее, если хотите, реальнее будет произведение, тем более долгосрочный запас актуальности будет в нем заложен. В этом контексте хочу напомнить о существовании художественного направления «реальное кино», которое себя позиционирует как естественное, эволюционное развитие документального кинематографа. И мне кажется, что именно «реальное кино» провоцирует появление термина «новое доверие».

Полагаю, что «реальное кино» — это тема отдельного разговора, но коротко скажу, что оно возникло, в том числе как результат независимости художника от технологических, а соответственно и бюджетных ограничений. А еще: миниатюрность съемочной техники, ее неприхотливость, легкость в использовании позволили документалисту погружаться и даже растворяться в реальной жизни. Иными словами, художник получил свободу. Именно эта свобода вызывает новое доверие.

Д.Дондурей. Вне интерпретационного насилия нет никакой реальности. Любой художник всегда отталкивается от действительности, но селекция, которую он производит, есть отказ от чего-то другого, что тоже существует в реальности. Значит, вы вносите свое «я» и меняете объект.

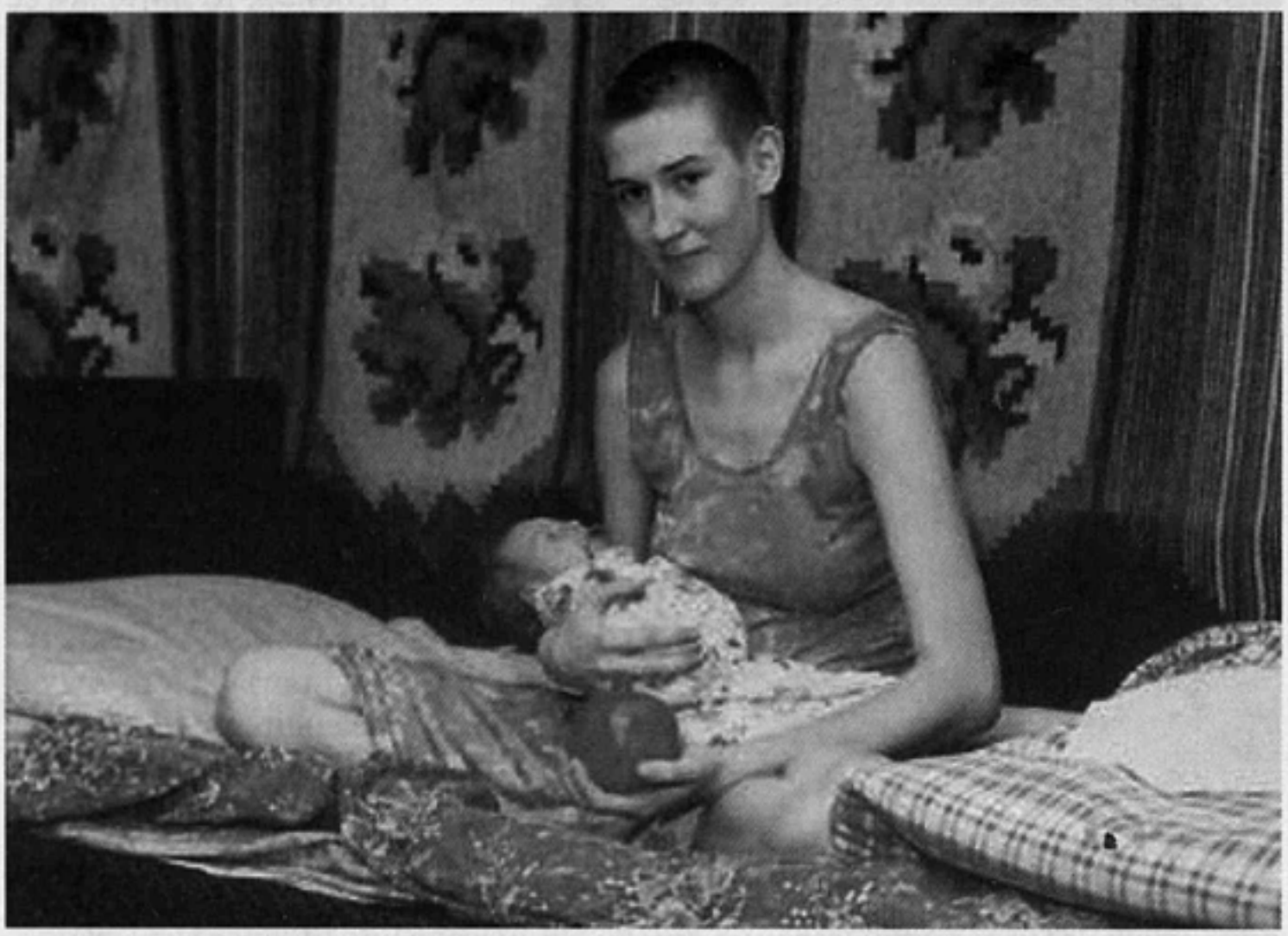
О.Вольнов. Я бы подхватил фразу «отталкивается от действительности»...

Д.Дондурей. Я веду к тому, с чего начал: неигровое кино в современной ситуации берет на себя какие-то важные функции объяснения жизни, за которые наше игровое кино сейчас браться отказывается. Когда смотришь целый ряд неигровых картин, то видишь, что они исследовательские, актуальные, они касаются по-настоящему важных вещей. Смотришь игровые — они в большинстве своем надуманные, пустые...

Александр Роднянский. Вопросы сами по себе любопытные, если я их правильно понимаю, и сводятся к теме «Документальное кино: новое доверие». Здесь и герой, и взаимосвязь со зрителем, с обществом, и адекватность нашей

интерпретации реальности. Ее социальных, экономических, политических, психологических проблем. Так вот, должен признаться, что я не смотрю на все это оптимистично. Мне представляется, что у неигрового кино, поскольку оно так или иначе является для меня дневниковой формой исследования самого себя или того пространства, в котором обитает автор, не так много социальных перспектив.

Документальное кино — это авторская рефлексия на наиболее жгучие проблемы. А рефлексия — удел, как правило, немногих людей, интеллектуалов. Представления же интеллектуалов всегда чрезвычайно нерепрезентатив-



«Мамочки», режиссер Александр Расторгуев

ны, так как унаследованы от прежних времен. Так вот, в обустроенных обществах западных демократий документалист — почти всегда левый интеллектуал.

В советские времена российский документалист-интеллигент сочувствовал маленькому человеку. Теперь появился некий либерал, который постоянно призывает к немедленной реформе общества и структурированию всего, что связано с прагматическими институтами. Именно эта категория кинематографистов двинулась на телевидение. В документальном кино либералов не осталось. Это означает, что сейчас фактически нет людей, которые исследовали бы сегодняшнюю общественную жизнь, рефлексировали прежде всего с позиции тех, кто считает, что в России произошел огромный общественный сдвиг. Отсутствие такого рода рефлексии и какого-либо диалога с реальностью приводит к тому, что неигровое кино оказывается в пространстве тех самых мифологем, в котором существует общество в целом. В пространстве беспрерывного стона по утерянным или разрушенным ценностным системам.

Каждое поколение должно получать свои ответы на вопросы о том, на плечах каких гигантов оно стоит, каким образом развивается, куда идет, как связано с прошлым, в чем связь с будущим. И в этом смысле современное документальное кино, особенно телевизионное, ограничено своими функциями, рожденными перестроечными временами. Жаждой увлекательного рассказа о неизвестных или по-новому интерпретированных обстоятельствах недавней истории, о скрытых, вымаранных советской цензурой страницах биографии известных лиц. Конечно, это очень важная часть диалога с аудиторией, она явно необходима. Но говорить о новом доверии — это значит предлагать новый уровень искренности. Найти новые слова, не стертые, исчезнув-

шие, предложить некое новое послание всему обществу. Ведь сейчас прежние слова уже стерлись.

Д.Дондурей. Ты хочешь сказать, что сформировался новый застой?

А.Роднянский. Я абсолютно убежден, что в сфере кинематографического диалога с аудиторией — конечно. Прорывы здесь будут не в области художественной формы или авторского поиска, а прежде всего в создании новых героев, новых ситуаций, новых отношений. Потому что новая нынешняя жизнь, как бы ее ни называть — «реальностью», «актуальностью» и интерпретировать сколько угодно, — соткала совершенно иную ткань этических отношений, выработала новые нормы и модели поведения, принципиально отличающиеся от прежних. Равно как времена перестроечные отличались от советских, точно так же эта наша хаотичная постперестроечная жизнь — уже дважды или трижды измененное состояние. Оно требует совершенно иного языка, других героев и отношений.

Зритель не может сформулировать ответ на вопрос, чего он хочет в кино. Спросите: «Что вам нравится? Какое кино вы хотите?» Он обязательно найдет ответ в прошлом. Скажет, что помнит замечательный фильм «Небесный тихоход», например. На самом деле «Небесный тихоход» он смотреть не будет, как и документальное перестроечное кино. Вряд ли на кого-то сегодня произведет впечатление «Легко ли быть молодым?» Юриса Подниекса. Даже если сделать римейк — перевести фильм на современный язык. Тогда картина стала открытием, изменившим систему общественных отношений. Но, согласитесь, мы не знаем, кто сегодняшние герои. Мы беспокоимся — по-прежнему — о маленьком человеке. Но предлагаемые обстоятельства изменились. Совершенно другие люди действуют, иные жизненные возможности открылись. Ни в кино, ни на телевидении это не осмыслено.

Д.Дондурей. И в неигровом кино тоже?

А.Роднянский. Прежде всего в неигровом. Я не считаю, что здесь ситуация кардинально отличается от той, что мы наблюдаем в искусстве вообще. С одной стороны, наша игровая кинематография по объему производства больше британской — 87 фильмов за год. С другой — из них лишь 8 идут в театральном прокате более или менее успешно и, если честно, ничем не отличаются от фильмов, сделанных пятнадцать-двадцать лет назад. То же самое с неигровым кино. Я говорю не об отдельных авторских удачах, а только о потоке. Талант — дело индивидуальное, а ремесло и ответственность перед зрителем — требование общее. Если иметь в виду большую аудиторию, надо признать, что диалог не налажен. В свое время перестройка была обеспечена несколькими документальными фильмами, вышедшими в широкий прокат: «Легко ли быть молодым?», «Высший суд» Герца Франка, «Так жить нельзя» Станислава Говорухина, после которого люди сжигали партбилеты. Это было совершенно массовое переживание принципиального кинематографического высказывания. Я не призываю к тому, чтобы публицистика забила эфир, ни в коем случае. Но я уверен, что, как и на заре перестройки, нужно пробить брешь в психологической, ментальной стене, вызвать это самое новое доверие, о необходимости которого, собственно, мы и говорим. Важно понять, о каком доверии идет речь: к чему, к кому, к какой реальности... В реальности сегодняшней не обязательно повторять стереотипы, тиражировать сюжеты и героев, которые спокойно могли бы существовать в этом самом документальном кино и двадцать лет назад.

Александр Расторгуев. С одной стороны, удел интеллектуалов, на ваш взгляд, заниматься самовыражением в дневниковой форме, а с другой — почему-то они все же выражают всеобщий интерес нации к маленькому человеку...

А.Роднянский. Вы меня не поняли. Я сказал, что телевизионное документальное кино разговаривает с большой группой аудитории, а дневниковое, рефлексирующее — с небольшой. И что одной из главных тем является маленький человек.

А.Расторгуев. В интеллектуальном кино?

А.Роднянский. Не в интеллектуальном, а в том, которое делают российские интеллигенты, унаследовавшие эту традицию от своих предшественников. Если вы посмотрите документальное кино сегодняшнее и двадцатилетней давности, разницы в обстоятельствах зафиксированной в нем жизни нет. Время не зафиксировано!

А.Расторгуев. Я могу предложить свое понимание ситуации. Когда сломалась вся система телевизионного транслирования некоей партийной позиции, идеологии власти и т.п., возник тематический вакуум. Тогда невольным образом в это пространство попали картины, которые вы так точно выделили из общей массы того времени. И стали каким-то образом воздействовать на массовое сознание. Сейчас это телевизионное пространство, то, которое формирует сознание, полностью занято новыми идеологемами. Любая картина, может быть, даже в большей степени полемичная, искренняя, чем те, прежние, способная воздействовать на массы зрителей сегодня, не имеет возможности это сделать, потому что к зрителю-то ее не пускают — место занято...

А.Роднянский. Принципиальный момент, который нужно иметь в виду, — телевидение не было сломлено в момент реформ. Оно функционировало. Никто из эфира программу «Время» и все, что тогда выходило на доступных каналах, не выставлял. Замечательные репортажи или документальные многосерийные фильмы. Никто не сдавал позиции, не произошла остановка вещания. Согласен с вами, сегодня конкуренция в борьбе за внимание, за влияние на общественное настроение значительно более острая. И, конечно, сложнее появиться картине, совершенно по-новому интерпретирующей наше время. Но беда-то все-таки в другом — в том, что мы с такого рода картинами дела практически не имеем. Я все смотрю. Я специально не выделил фильмы Обуховича, которые делались в перестроечные времена, не говорил о работах Когана — это изумительное кино. Я выделил только те ленты, которые явились не просто свидетельством, но и катализатором общественного прорыва. Вопросы мастерства, личной одаренности я не обсуждаю, я замечательно отношусь к многим фильмам, которые делаются сегодня. Но если мы говорим о новом доверии, о новом герое, об адекватности документального кино тем обстоятельствам, в которых мы все существуем, следует, по-моему, честно признаться: новая реальность абсолютно не зафиксирована в документальном кино. Во всяком случае так, чтобы вызвать общественный резонанс. Если бы документальное кино попыталось переломить настроение в обществе...

Д.Дондурей. Но ни в одном из видов искусства, мне кажется, за последние пятнадцать лет не появились произведения, вызвавшие мощный отклик в обществе.

В.Манский. Поспорим. «Черный квадрат» Малевича знаменит не потому, что это квадрат, написанный черной краской, а потому, что это некое послание обществу, которое готово было вступить с искусством в какой-то очень важный и совершенно новый контакт. Возьмем Америку накануне выборов президента, разделенную на полярные, яростно споривщие друг с другом группы. Выходит «Фаренгейт 9/11» Мура, о художественных достоинствах фильма говорить не будем, но очевиден запрос общества. И на него отвечает эта картина.

Д.Дондурей. Я знаю, что вы хотите сказать: наше российское общество не готово к масштабным запросам, оно незрелое, аморфное.

В.Манский. Я хочу сказать, что общество сегодня справляется со своими проблемами и без художественной культуры.

Д.Дондурей. А художник-то тогда зачем нужен? Он же, как известно, предчувствует...

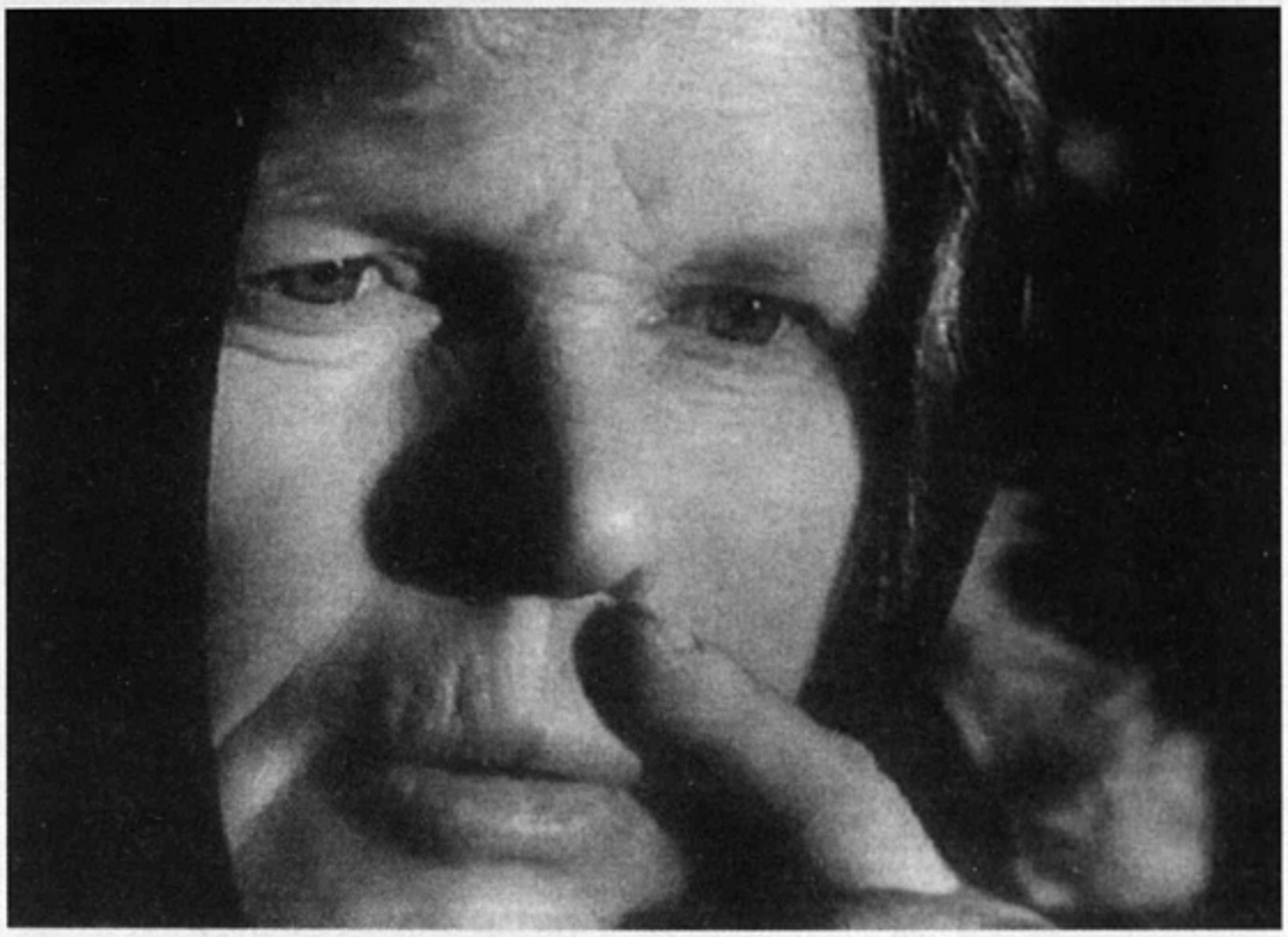
В.Манский. Художник нужен для того, чтобы создавать летопись этого общества и этого времени.

Д.Дондурей. Для этого существуют архивы и библиотеки.

В.Манский. Нет. Картина «Легко ли быть молодым?» помимо ее актуального значения в 1987 году — это еще и история, слепок того времени, той социальной структуры, в которой мы жили. Как картины, скажем, Расторгуева или

Костомарова, сегодня по определенным причинам не дошедшие до зрителя, — важный документ, действительно вызывающий новое доверие.

О.Вольнов. Для меня слово «доверие» довольно дискуссионно. Здесь приводится пример с картиной Расторгуева, которая не дошла до зрителя, но когда-то станет источником доверия. Если этот источник сегодня не осознается обществом, которое не знает, кто такой Расторгуев и что он делает, то как оно может ему доверять? Для меня процесс создания этого доверия, нащупывания возможностей диалога кино и зрителя — головная боль, проблемы, инфаркт миокарда каждый день. А причина всех бед заключается в одной



«Просто жизнь», режиссер Марина Разбежкина

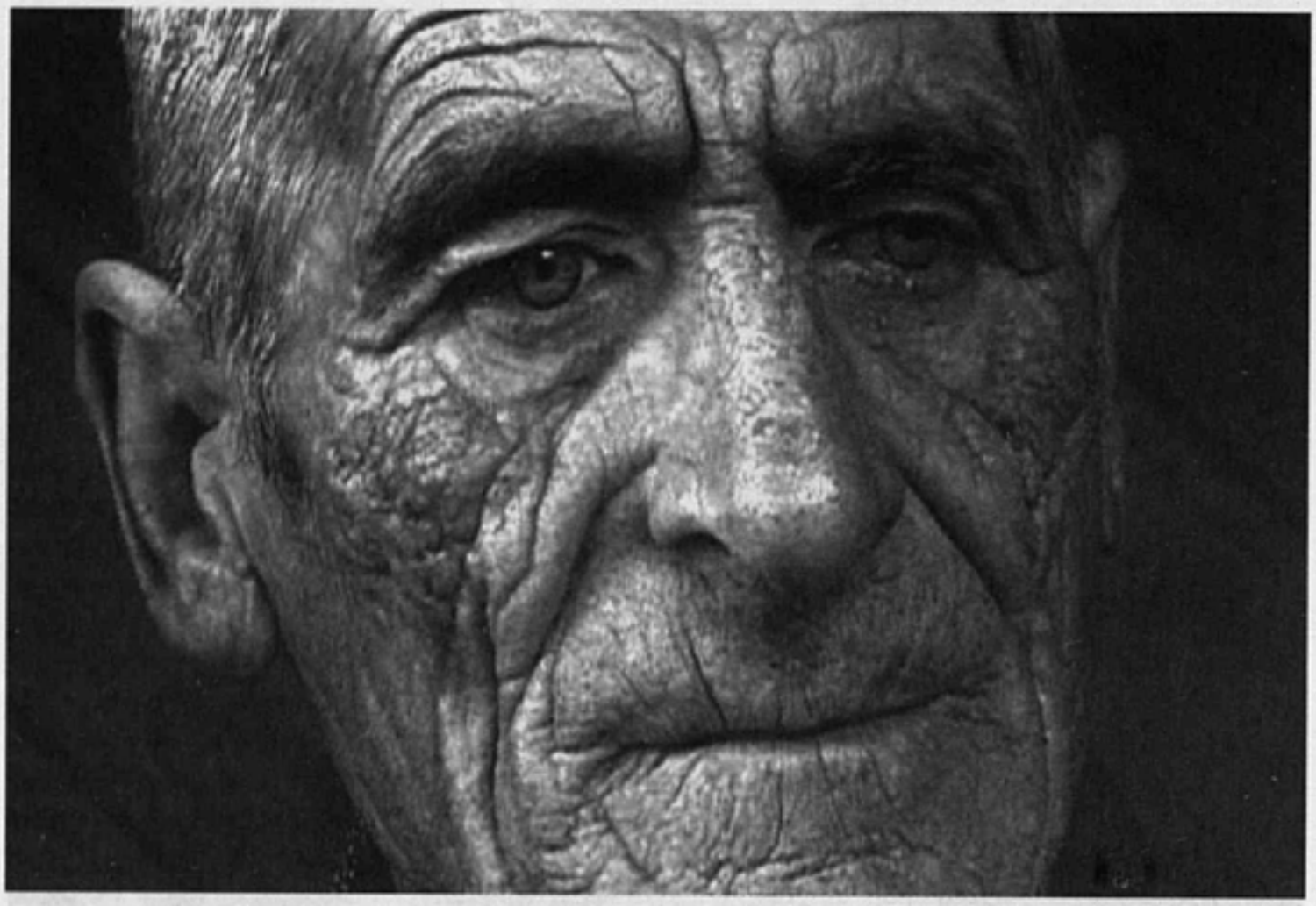
простой вещи: в том, что есть много талантливых документалистов, которые, к сожалению, не приспособлены для работы с телевизионными форматами. И есть большое количество телевизионных документалистов, которые способны делать только то, что делают. Проблема цеха для меня — это проблема поиска доверия внутри самой профессиональной среды. Если мы нащупаем, чем можем быть полезны друг другу, где можем найти точки соприкосновения, тогда, вероятно, получится — всем вместе, теле- и кинодокументалистам — развернуть аудиторию к новому видению жизни. Потому что сейчас, какой бы прорыв талантливый человек ни совершил, фильм его наверняка не попадет на телеэкран. И, значит, голос его не будет услышан. Как можно, заведомо отказываясь идти на какие бы то ни было компромиссы, жаловаться на то, что ты не имеешь возможности вести постоянный диалог со зрителем.

В.Манский. Я не вижу большой трагедии в том, что какое-то кино не доходит до телевизионного экрана. Оно все равно каким-то образом прорывает определенные барьеры в общественном восприятии.

Д.Дондурей. Мировоззренческие?

В.Манский. Да. От узкого круга, который все-таки смотрит такие фильмы, тоже ведь идут токи. Я понимаю, почему по телевидению не показывают, скажем, «Мирную жизнь». Я не согласен с этим, но понимаю. Но я понимаю также, что благодаря художнику в обществе как бы набухает проблема, возникает необходимость обращения к такому именно герою, к этой теме. Не хочется пользоваться утилитарными понятиями, но есть жанр, его рамки, его условия. Не ходят люди по улице в одежде «от кутюр», хотя именно она формирует мейнстрим в потребительской моде.

О.Вольнов. Это утверждение непреодолимости границы — величайшее заблуждение. Почему-то авторы, которые делают классическое документальное кино — все без исключения, — считают, что занимаются очень важным делом и что если их произведения не показывают по телевизору, то это доказывает автоматически, что они являются представителями высшей расы. А тот, кто идет на телевидение, сразу тем самым унижает себя, превращаясь из художника, автора с большой буквы в циничного поденщика. Даже уважаемый коллега Расторгуев, зайдя к нам на канал, спросил: «Ну, что вы там гад-



«Мирная жизнь», режиссеры Павел Костомаров, Антуан Каттен

кое сейчас показываете?» Хотя он сделал для нас хорошее кино, и мы его дали в эфир. Он тоже с нами этой гадостью занимался. И тем не менее «там у них — отвратительное телевидение», а «мы тут — все в белом».

В.Манский. Расторгуев, думаю, имеет право думать именно так, выделяя себя из телепотока. Говорю, как «человек в белом». Но есть огромная армия людей, которые переоценивают то, что они делают.

А.Роднянский. Давайте все-таки не будем обижать кинематографистов. Документальный кинематограф потерял сакральный смысл, которым был раньше наделен. Для того чтобы снять свой первый фильм, прежде нужно было пять лет потратить на образование, некоторое время повкалывать ассистентом на киностудии, потом заслужить доверие руководства и наконец с гигантским трудом получить право на десятиминутную ленту на 35-*мм*. Сегодня весь сакральный акт с запуском неигровой картины состоит в покупке видеокамеры за 200 долларов, и, в общем, все это кино становится твоим абсолютно личным делом. В конечном счете таким вот образом начал и Майкл Мур. Кстати, я бы не стал недооценивать достоинства его фильмов. Социальную роль, которую он взял на себя, в российском кинематографе в последние десять лет не взял на себя никто.

Д.Дондурей. Ни один художник, даже в игровом кино.

А.Роднянский. Вот такой представитель особого рода людей из глубинных пластов Америки, со своими двумя сотнями килограммов веса, с неизменной, раздражающей всех бейсболкой на голове, именно он...

Д.Дондурей. ...собрал за неигровой фильм — впервые в истории — 150 миллионов долларов.

А.Роднянский. Да, именно он. Мур ездил по следам председателя совета директоров самой большой корпорации мира и приставал ко всем с элементарным вопросом — по поводу закрытия одного маленького предприятия в од-

ном небольшом городке Соединенных Штатов и увольнения там нескольких сотен рабочих. В этом фильме, внешне вроде бы лишенном всех признаков художественности, есть точная визуальная картинка той американской жизни, которой живут очень многие люди, есть атмосфера и переживания маленького человека, есть отражение его неспособности повлиять на решения большого капитала. Когда мы говорим о новом доверии, мы ведь имеем в виду веру в то, как показано на экране время, это вовсе не вопрос доверия к режиссеру такому-то или к фильму-конкуренту. Речь в том числе и о доверии к способу изложения.

Д.Дондурей. А почему у нас этого нет?

А.Роднянский. Прав Олег Вольнов. Мы унаследовали тысячи советских документалистов, работавших на тридцати девяти киностудиях Советского Союза. Они не вписались в новые исторические реалии, оказались не в состоянии делать нормальное телевизионное, просто интересное зрителю кино. Надо уважать людей, которые умеют это делать, но, с другой стороны, есть другая, очень небольшая группа, которую я глубоко уважаю и люблю всю жизнь и к которой, хочется верить, имею честь принадлежать. Право называться художниками, извините, имеют считанное число людей. А множество тех, кто владеет лишь риторикой, а другого просто не умеет. Не будем лукавить: все мы мечтаем, не изменяя себе, добиться успеха Майкла Мура или Юры Подниекса — это естественное желание каждого художника. Недавно мы с Виталием Манским участвовали в каком-то возмутившем меня обсуждении, где мой бывший однокурсник на полном серьезе обвинял телевидение в том, что оно не позволяет ему делать фильмы так, как он привык. Виталий в ответ сказал ему фразу, которую я сейчас просто обязан повторить: «Телевидение тебе ничего не должно, равно как и ты ему». Это всегда личный выбор. Ты выбираешь внятный человеческий разговор с теми, кто в состоянии его понять, и он обязательно прорвет пустоту. Его и телевидение схватит, и в кинотеатре он появится.

Марина Разбежкина. Актуальное содержание в русской культуре почти всегда было не художественное. Глеб Успенский, к примеру, был необыкновенно актуален, больше Толстого. Все актуальное у нас всегда было сомнительным — внутри того старого русского культурного кода, о котором говорил Саша. Этот код был выработан русской интеллигенцией, его составляющие — жалость к падшим, нищим, сирым, больным...

Д.Дондурей. Вы еще забыли про борьбу с властью.

М.Разбежкина. Да, борьба с властью. В этом было и некое высокомерие русской интеллигенции, потому что считалось, что образованный человек из другого класса — и сам другой. Сам в себе человек не может разобраться, для этого нужна интеллигенция, которая обеспечивает его культурой, фундаментом, корнями, благодаря которым он должен расти. Сегодня культурный код, несомненно, сменился, так же, как изменилась интеллигенция, да и сами ее функции в России. Это изменение культурного кода мы, действительно, очень плохо ухватываем. Пытаемся его обеспечить этой самой актуализацией, но не получается. Хотя кое-что все-таки появляется: честное кино, которое относится все-таки к искусству. К примеру, «Мирная жизнь» Паши Костомарова и его друга Антуана Каттена — это, несомненно, произведение искусства. Актуально ли оно? Да, но эта актуальность не вышла на телевизионные экраны именно потому, что она находится исключительно в рамках культуры. Если бы в фильме все было спрямлено, сделано в лоб, если бы героям было сказано: «ты плохой, а ты хороший», — вот тогда, наверное, «Мирная жизнь» была бы допущена на экран. Какой-то канал, который работает немножко в оппозиции к государственным каналам, показал бы это кино. Но оно не будет показано именно потому, что это еще и культурная акция.

Д.Дондурей. Вы сейчас имеете в виду особенности содержания или еще и языка?

М.Разбежкина. Языка, потому что язык сообщает истории тонкость, позволяя передать всю глубину проблемы. Но язык этот надо понимать. В сложные

нюансы человеческих отношений надо всмотреться, и только тогда станет ясно, что хотели сказать авторы. Для такого внимательного вглядывания необходимо другое течение времени, ритм другой, иное состояние зрителя, который смотрит фильм.

Феномен Мура, наверное, появится в России когда-нибудь, но не так масштабно, потому что это, кроме прочего, и вопрос свободы. В Соединенных Штатах и в России он решается по-разному. И общество наше не так воспринимает прямую публицистику, как общество американское. Культурный код — интеллигентский — продержался в России почти до перестройки. Советская власть подхватила его из рук интеллигенции XIX века, перевернула, сделала более формальным и... проэксплуатировала. Вы помните классический спор между почвенниками и горожанами? Вдруг заядлые деревенщики, такие как Абрамов и Шукшин, заявили, что русский маленький человек, оказывается, может быть чудовищем. Но Шукшин стал кричать об этом не в кино, не в рассказах своих замечательных, а в публицистике. Потому что не находил адекватного художественного языка. Абрамов пошел еще дальше и объявил: «Русский человек может быть ужасен». В искусстве эти вопросы художественно не решаются, большие мастера отстают сами от себя. Они по-прежнему продолжают писать о чудесном, угнетаемом, маленьком человеке, а в публицистике кричат о другом.

Д.Дондурей. Но давно завершились даже 90-е годы. Это была эпоха вызова, социальной экстремальности. Казалось бы, перегной для радикального высказывания. Почему его не было и нет в искусстве?

М.Разбежкина. Потому что радикальность в России связана именно с актуализацией, с усилием социального содержания, что у нас не имеет отношения к художественному.

Д.Дондурей. Вы хотите сказать, что мы в России слишком сильно ориентированы на художественные ценности, поэтому у нас так мало социально значимых, необходимых для развития общества произведений?

А.Роднянский. Но подождите: мы же говорим о неигровом кино, к которому публицистика имеет самое непосредственное отношение. Шукшин и Абрамов в свое время ушли в публицистику, чтобы сформулировать некие принципиальные социальные идеи. Но никто от неигрового кино в массе своей и не требует художественности, высокого искусства. Если автор способен, он выскажется. Но нельзя же от тысячи человек этого ожидать.

В.Манский. Шукшин, не надеясь на свой творческий инструмент, обратился к языку публицистики, дабы напрямую пообщаться с аудиторией. Но вот какой возникает вопрос. Жизнь документальной картины начинается в тот момент, когда она сделана, или тогда, когда показана? Этот вопрос я для себя не решил. В разговоре о доверии, по-моему, заложено одно непременное условие: фильму нужен зритель...

А.Роднянский. Не надо лукавить, есть простейшая дилемма: либо вы рветесь к диалогу с многомиллионной аудиторией, либо вы говорите: «Да, я делаю очень важное и лично для меня принципиальное дело в рамках некоей культурной традиции. Но это дело маргинальное».

М.Разбежкина. Саша, тогда к вам просьба как к руководителю канала: покажите «Мирную жизнь». Вот тогда это кино прорвется к диалогу с большим количеством зрителей, и уже эти зрители будут решать, нужен им такой разговор или не нужен.

Документалист в России, всем это известно, не публицист по своей природе. Он мечтает быть художником. Тысячам это не удается. Но лучшее кино, действительно, становится художественным актом, а не просто публицистическим выкриком. И именно поэтому оно не попадает на телевизионные экраны.

А.Расторгуев. Я категорически не согласен. Получается так, что, с одной стороны, есть общество, которое нуждается, но не может доверять бесконечному количеству бездарностей, пытающихся о чем-то серьезно разговаривать. С другой — есть десять-пятнадцать художников, которые хотели бы нечто со-

общить обществу, но не доверяют ему. Вы говорите о том, что прямой разговор сейчас невозможен.

М.Разбежкина. Да, и как раз потому, что он нуждается в таком передатчике, как телевидение.

А.Расторгуев. Почему? Мне кажется, что мы все находимся в плену стереотипов: думаем, что усложненная форма оттолкнет широкого зрителя. Но ведь клонированная армия производителей, существующая на телевидении, пришла из старой кинохроники, которая уже так навязла у зрителей в зубах, что они вовсе не собираются ей доверять. Есть сто фильмов, и ни одному среди них я не могу верить, потому что такое кино обмануло меня. На самом деле, если показать «Мирную жизнь» по каналу СТС, то там произойдет культурный шок. Внутри одного уже очень устойчивого контекста зрителю предлагают совершенно другую историю. Но на самом деле этот контекст делает непроходимым и однозначным каждодневная телевизионная практика.

Д.Дондурей. Контекст задан, из него трудно выскочить.

О.Вольнов. Один человек в Белых Столбах, насупившись после того, как мы вступили в жаркую перепалку, сказал: «Надо с государственной помощью входить на каналы и отвоевывать себе место в эфире». На что я ему ответил: «Конечно, невесту можно изнасиловать до свадьбы, но счастья это не принесет». Поэтому слова: «Мы будем делать что хотим, а вы такие плохие, потому что нас не показываете», — слова неправильные по сути своей. Если у нас есть футбольный стадион, вы, конечно, можете надеть коньки, взять клюшку и выйти на поле с шайбой, потому что вам больше нравится хоккей. Мы ведь многое не показываем — симфонические концерты, к примеру, оперные спектакли, керлинг, есть такая забава.

«Наша Родина», режиссер Виталий Манский

М.Разбежкина. В результате вы покажете когда-нибудь «Лебединое озеро»...

В.Манский. Первый канал, «Россия», НТВ, СТС — понятно... Но ведь и канал «Культура» тоже многого избегает...

О.Вольнов. Очень простая вещь происходит. Она не зависит от Роднянского, Эрнста или Добродеева. Вы имеете кинозал в несколько десятков миллионов телезрителей, которых перед началом сеанса спрашивают: «Ребята, вы что хотите посмотреть? Давайте-ка проголосуем». За это зрелище — 80 тысяч голосов, за это — 4 миллиона голосов, за это — 15 миллионов. О'кей! Показываем то, что хотят 15 миллионов. Это нормальная реакция, и никакой ущербности телевидения я тут не вижу.

В.Манский. Но канал «Спорт» есть, развлекательный канал есть, канал «Домашний», «Культура». А канала, предъявляющего реальность, нет. У меня был любопытный случай на канале «Культура». Я сделал картину, которую решил им показать. И буквально за пару дней до эфира мне позвонил оттуда очень уважаемый мною человек и сказал, что надо вырезать один кусочек. Этим кусочком был снятый издали дикий пляж, на котором виднелись обнаженные люди. Пришлось согласиться. Затем включаю канал «Культура» и вижу: идет фильм, где мужчина медленно снимает нижнее белье с женщины, и они всту-

«Трансформатор», режиссеры Павел Костомаров, Антуан Каттен

пают в интимную связь. Я тут же звоню на канал «Культура» и говорю: «Уважаемые, по сравнению с этим мой кадр...» Мне отвечают: «Это же игровой фильм, там могут делать все что угодно. А в документальном — настоящая действительность, реальные люди, мы не можем допустить на канале «Культура»... Хотя у меня был общий план, и маленький человек вдали, никаких ненормативных мотивов, деталей — ничего. Нет ни одной игровой картины без измены, убийства, грабежа, предательства. Документальная картина, в которой присутствуют настоящие отношения, трагедия убийства, тут же выходит за рамки допустимого телевидением. Все, что касается каких-либо конфликтов, к примеру, в «Криминальной России», выводится из хроники, из документального материала в инсценировку. Более того, желая существовать в некоей квазиреальности, телевидение начинает производить псевдореальные игровые проекты. На канале «Россия» идет «Кулагин и партнеры» — это немецкий формат. Он полностью сделан и адаптирован для зрительского восприятия как документальный проект, хотя снят с актерами. И еще, допустим, телевизионный канал принимает решение, что не хочет, чтобы картина Расторгуева была предъявлена на территории РФ, а вот за ее пределами — пожалуйста.

Д.Дондурей. То есть выстраивается особая система стандартов как способ изоляции.

В.Манский. Да. Я отдаю себе отчет в том, что абсолютно грамотно продумана эстетика и прочее канала СТС. Мы же не должны говорить о том, что давайте сейчас изменим концепцию его вещания. Я обращаю внимание на то, что в огромном государстве необходимо существование неких каналов для общения, гражданских дискуссий, серьезных споров. Вот что очень важно. И тогда будет возникать это самое новое доверие.

А.Роднянский. Ты будешь доволен, если появится некий телевизионный канал, который смотрят, условно говоря, 0,7 процента аудитории? Как «Рамб-

лер», например? Там будут идти провокативные, полемические фильмы... Но при этом ты должен сразу признать, что это не изменит отношений с массовой аудиторией. Мы говорим совершенно о другом: о том, что время изменилось, но изменения эти не зафиксированы в общественном сознании, а значит, и не осмыслены. Наш кинематограф и не дает такой возможности. Кроме того, жизнь изменилась, потому что у нее появились совершенно другие инструменты. У зрителя, к примеру, в рамках телевидения появился такой инструмент, как реалити-шоу, который в принципе не жанр документального кино, но пользуется его приемами. Здесь действуют якобы живые люди. Они о чем-то разговаривают, общаются, проявляют себя. Это средство для погружения зрительского внимания в жизнь вроде бы подлинную. Так что создатели документального кино не могут не признать новых способов диалога со зрителем и продолжать пользоваться риторикой, которая была уместна двадцать лет назад.

Павел Костомаров. Я не понимаю предмет нашего разговора. С одной стороны, говорим о времени, которое пришло и которое никто не может, как говорит современная молодежь, «отупить», то есть понять. С другой — рассуждаем вроде бы о кино документальном, которое живет. Оно, на мой взгляд, самодостаточно. Надо провести черту в самом понятии «документальное кино». Есть кино, которое делается по заказу, и меняется в нем все по указке. Автору говорят: «Вот тут ты переделай, и тогда мы твой фильм покажем». Это большое производство, поток. Но есть и совершенно иное документальное кино — Когана, Косаковского, других настоящих художников. Мы ведь считаем нашу деятельность художественной сферой? О чем мы говорим? Конечно, те люди, которые делают кино для телевизора, должны быть шустрее, умнее, веселее. Это дрессура на канале, так я понимаю. Вот и всё. А что касается другого кино, оно за редким исключением не нужно телевидению. Я, например, сейчас был в Гамбурге, встречался с директором документальных программ одного крупного телеканала. И человек этот мне говорит на полном серьезе: «Значит, так, я вас очень люблю, но фильм ваш должен начинаться с общего плана деревни. И потом: ваш герой, выбритый, одетый, причесанный, хорошо освещенный, должен рассказать такую историю, чтобы я просто зарыдал. И все это должно длиться пять минут. Без этого нам вообще не о чем разговаривать». Телевидение — это бизнес. Почему мы все время обсуждаем отношения с ним?

Д.Дондурей. Эти два вида неигрового кино, о которых вы говорили, не соприкасаются?

П.Костомаров. Кино — это то, что за чертой. Косаковского не знают и не показывают. «Среда», кстати, — фильм, который гораздо сильнее тех, что вы тут перечислили. Это искусство. А претензии к тысячам режиссеров — это вопросы производственные, студийные, профессиональные, ремесленные.

А.Роднянский. Это просто — провести черту, границу и высокомерно отозваться обо всем, что построено усилиями современных коммуникаций. А вы, на самом деле, благодаря нашим ресурсам сделали то, что сами захотели. Делайте это за собственный счет и показывайте у себя дома, своим родителям и друзьям. Вы автор, вы, бесспорно, правы, делая то, что вы делаете...

М.Разбежкина. Павел, «Мирную жизнь» показали по телевидению где-нибудь?

П.Костомаров. Да это просто вопрос языка, понимаете? Не надо думать, что фильм не показывают в России, потому что в нем высказана какая-то точка зрения, отличная от линии партии... власти...

М.Разбежкина. А в Европе?

П.Костомаров. Да нет, конечно. Не покажут и на Западе, потому что, повторяю, это проблема языка.

А.Роднянский. О чем вы спорите? Есть же общественные телеканалы, которые не связаны коммерческими интересами. Хорошее документальное кино действительно выскакивает за рамки чрезвычайно консервативного организма, каковым является телевидение, зажатое в тиски прежде всего своих обя-

зательств перед миллионной аудиторией. Оно, как правило, за редким исключением отказывается от экспериментальных высказываний. Вы говорили о «Среде» Косаковского. Дело не в том, что фильмы, скажем, Говорухина, лучше — я называл их в качестве возбудителей невероятно сильного общественного резонанса...

П.Костомаров. По-моему, это не относится к самому фильму. Резонанс возник бы от любой интерпретации остро переживаемой в то время темы.

Телевидение в любом случае к нам не обратится. Марина Разбежкина говорит о том, что художники не имеют права общаться напрямую с аудиторией, потому что они тогда рискуют остаться вне художественного поля. То есть художники осознанно отказались говорить на языке телевизионной риторики.

М.Разбежкина. Художественное становится актуальным только тогда, когда вступает в диалог с обществом.

Д.Дондурей. Проблема в способности наладить связь?

М.Разбежкина. Да. Диалога не возникает как раз из-за того, что нет коммуникации. Я могу уважать доводы каналов, но тогда как же художественность обретет статус актуальности? Книгу надо издать, музыкальное произведение исполнить, а фильм показать. Я вот показываю кино своим студентам, и сразу же появляется пространство диалога.

Д.Дондурей. «Мирную жизнь» Костомарова тоже показывали?

М.Разбежкина. Да. Студенты смотрят работы Костомарова, Расторгуева, Манского. Я показала им сотни качественных фильмов... Актуальность не может быть документальной, так как сразу же кажется власти чем-то опасным.

А.Расторгуев. Именно. Российские режиссеры, следующие по пути, предложенному Муром, сталкиваются с проблемами, которые американцу даже в страшном сне не приснятся. Я снимал в США забастовку работников «Хилтона», полицию, которая разгоняла бастующих, арестовывала тех, кто танцевал на крышах полицейских джипов. Меня никто не тронул. Я не могу себе представить такую же ситуацию здесь у нас. Предположим, я езжу вслед за Роднянским и выясняю на местах, как он одурманивает нашу несчастную глубинку американскими телестандартами. В какой-то точке меня обязательно снимут с дистанции. Так что проблема вовсе не в документальности или желании говорить напрямую о каких-то острых вещах. Вопросы, которые волнуют общество, гораздо глубже, чем те, что ставит перед собой любой, самый навороченный Мур. Он спрашивает, почему закрылась какая-то фирма и люди потеряли работу? Надо ли продавать оружие детям или они перестреляют друг друга?

Вопросы, которые ставит серьезное документальное кино — такие фильмы, как «Высший суд» и «Старше на десять минут» Герца Франка или «Среда» Косаковского, — невозможно предъявить обществу в прямом виде. Они говорят о месте человека в мире, о том, что такое «я» и в каких отношениях оказываются осознающая себя личность и общество, об ответственности перед соседом. Я, быть может, талантливее и лучше, чем он, поэтому обязан чувствовать перед ним вину. Вот такой странный метафизический вопрос, который интереснее, объемнее многих очевидных, лобовых. Подобные вещи можно делать предметом рассмотрения только по-настоящему художественного, авторски осмысленного кино. Сейчас каналы подписали хартию, декларировали отказ от тем, которые раньше лежали на границе с ненормативным, с непристойным. Но как без этого расшевелить наше общество? Если последовательно посыпать пирог современных сюжетов специями, то умение говорить о сложных вопросах вообще возникнет, видимо, лет через двадцать. Если вы каждый день будете «пользовать общество» (я схватил эту фразу, она мне очень понравилась), то можно по-прежнему лишь иметь маленького человека. Во всех смыслах — иметь.

А.Роднянский. Но в других предлагаемых обстоятельствах. Принципиальность-то как раз и состоит в том, что сегодня другие обстоятельства. Жизнь изменилась.

А.Расторгуев. Да, я согласен. Но вы-то продолжаете тиражировать старый контекст. Интерес к уходящему контексту.

А.Роднянский. Не «вы», а «мы».

А.Расторгуев. Хорошо, мы. Мы все вместе.

А.Роднянский. Я бы сформулировал это как общую проблему. Здесь мы для того и собрались, чтобы ее артикулировать. В конечном счете с нашей, «телевизионной», стороны существует некий заказ на новый уровень разговора. Так что не обманывайте себя! В этом ужасном телевидении сидят не одни враги, которые в силу своих должностных обязанностей что-то видят не так, как

«Время жатвы», режиссер Марина Разбежкина

вы, и вообще не хотят делать интересное, увлекательное, содержательное телевидение. На самом деле никому не хочется снимать и показывать плохое кино. У нас раньше было 5 каналов, сейчас 20, будет скоро 900 — это не преувеличение, так будет лет через семь-десять максимум. Вы будете иметь возможность смотреть канал «История», канал «Животный мир». Будет другая технологическая реальность. Мы-то говорим о том, что сегодня есть запрос на разговор о сегодняшнем времени. А вы спрашиваете: почему существующее у нас качественное, серьезное документальное кино не присутствует на телевидении?

А.Расторгуев. Нет, я не спрашиваю. Я говорю, что нельзя ждать от серьезного кино мощного общественного резонанса.

Подрывается доверие к документальному кино. Постановки, реконструкции в наиболее откровенных, якобы репортажных программах вроде «Криминальной России» достигают такого уровня фальши, что подозрение начинает вызывать любой документальный материал. Так происходит не потому, что каналы плохие. Работает колесо, которое давно запущено.

Как протащить на экран остроту, актуальность? Можно, к примеру, вбежать в здание Госдумы, когда там работают камеры, и крикнуть: «Я снимаю кино про то, как Путин дружил с Басаевым!»

М.Разбежкина. Вот тут Виталий Манский рассказывал, как у него потребовали вырезать кусочек реальности, а в это время на канале «Культура» в игровом фильме шел куда более откровенный эпизод. Я вспоминаю «Чистый четверг» Расторгуева и тот объем мата, который был внутри картины художественным явлением и, несомненно, не мог быть показан по телевидению.

Но мы видим массу западных игровых фильмов, где все персонажи в каждом эпизоде говорят «фак». По-видимому, телевизионное руководство полагает, что никто в России не знает, что это слово означает. В связи с этим я расскажу вам историю. Иду по коридору филологического факультета одного провинциального университета. Длинная стена, поделенная на две части, одна ее сторона расписана ругательствами на английском языке, другая — на русском. И все, что на русском языке, тщательно затирается, а все, что на английском, — оставлено как есть. Я спросила: «Почему стена разделена?» Оказывается, потому что здесь романское отделение, а там — славянское. Славянское выражается, естественно, на своем языке, романское — на английском, но уборщицы щетками вытирают только русские ругательства. Это и есть другой контекст.

В.Манский. Саша Расторгуев сделал большую, более чем на пять часов картину — эпос о российской жизни. Там присутствуют люди разных сословий, в частности Попов — депутат районного парламента от «Единой России», который едет на юг, на дикий пляж и благодаря своему мандату кого-то проверяет, кого-то наказывает, девушек клеит. Образ такого нового функционера, который идет во власть, чтобы получать блага. При этом он рассуждает о будущем России, о своей аграрной программе, о депутатской деятельности, вплоть до того что докладывает президенту о проделанной работе на встрече с региональщиками. Рассуждает о том, как он видит свое будущее уже в качестве министра сельского хозяйства. Мне кажется, в этом проступает современная жизнь и современный контекст.

Д.Дондурей. Действительно, очень важно, чтобы у нас появилось какое-то кино типа фильмов Майкла Мура и миллионы людей побежали бы его смотреть. За последние десятилетия в России сформировался безошибочный навык — истреблять любое сильное содержание, правильную программу, желание куда-то вывести людей. К примеру, все прекрасно понимают, что одна из колоссальных драм нашего общества и культуры — невосполнение художественно подготовленных аудиторий. Все качественные аудитории, способные понимать сложные произведения искусства, в том числе и документальное кино, у нас уменьшаются. Это приводит к тому, что каждая социальная группа живет в рамках своей интеллектуальной территории, в своей культурной ойкумене. Территории эти не соприкасаются, у них очень мало причин для взаимодействия и расширения. А нашим телеканалам некогда всем этим заниматься. Так работать, как они работают сейчас, — быстрее, дешевле, эффективнее. Они не собираются сделать какое-то усилие, которое сегодня не будет оплачено. Которое потребует от них отказа от тех стереотипов, которыми они руководствуются. Топ-менеджеры не заинтересованы в том, чтобы менять систему.

Пример из другой сферы. Количество зрителей, способных понимать современное изобразительное искусство, — это десятые доли одного процента аудитории, способной понимать искусство вообще. При этом там построена своя довольно мощная экономика, при которой шедевры могут продаваться за миллионы долларов. Там есть интерпретация, есть экспертиза. Но ведь и телевидение все равно, мы это прекрасно знаем, будет двигаться в сторону сегментации аудитории, обращения к одному-двум процентам аудитории. Этого будет вполне достаточно.

Недавно руководитель Федерального агентства по телевидению Михаил Сеславинский сказал, что будут поддержаны программы, если у них есть аудитория в двести тысяч (раньше это был миллион). Для телевидения — это не очень большая цифра. Идет сегментация, расслоение. Скоро телевизионщики будут собирать по копейке с разных аудиторий, чтобы получать свои миллионы. Это будет другой, и более сложный, процесс. Он уже начался.

Все мы — и общество, и власть, и профессионалы — участвовали в последнее время в колоссальной работе по разрушению коммуникаций. Если выйти за пределы своих узких самозаказов, самоудовольствий маленькой группы профессионалов, то можно сказать, что у нас снимается в основном кино

для кинематографистов, для кинофестивалей. В результате вы, документалисты и телевидение, не идете навстречу друг другу. В телевизоре остаются те, кто завербован одной темой — криминальной.

О.Вольнов. Готов поспорить с вами — давайте посмотрим наши сетки. Конечно, криминальная тема занимает значительную часть эфира, но кто из нас не любил читать Конан Дойла? Это раз. Второй момент — процент от общего содержания эфира, от времени вещания...

Д.Дондурей. Криминала больше, чем это возможно. В европейском телевидении ничего подобного нет.

О.Вольнов. Кто определил, больше или меньше? Вы мне сейчас скажете, что какое-то кино — предположим, Косаковского — не показали на такомто канале. Ну и что из этого? Лично я очень нежно люблю Витю, но никогда в жизни не покажу его картины. Потому что он выходит в хоккейных латах с клюшкой на футбольное поле.

П.Костомаров. Это вы поле футбольное поставили там, где должно быть хоккейное.

О.Вольнов. Не мы, а люди, которые смотрят телевизор.

В.Манский. Федеральные каналы время от времени показывают в виде специальных акций лучшие документальные фильмы. «Койанискаци», «Хлебный день», «Беловы»... И этот процесс, безусловно, будет продолжаться. Ведь любой канал, даже «самый федеральный», заинтересован в «продвинутом» имидже, который дороже любого рейтинга.

О.Вольнов. Вот недавно договорились: покажем фильм «Фрида на фоне Фриды» дебютантки Наталии Назаровой. Покажем, хотя это тоже совсем не телевизионный формат, а то, что называется «художественным», «фестивальным», «интеллектуальным» кино.

Д.Дондурей. В конце концов мы хотим — в том числе и такими дискуссиями, как наша, — встряхнуть общественное мнение, прояснить какие-то позиции и в профессиональной среде. Чтобы у вас на телевидении появились возможности все-таки ставить нечто, не подотчетное рейтингу. Необходимо создать поле взаимной ответственности. Не забывайте, российское общество вообще ни к чему не готово. Поэтому должны быть инспирированы какие-то искусственные усилия в движении навстречу друг другу авторов, производителей, тех, кто распоряжается телевизионным временем, зрителей, наконец.

О.Вольнов. Я категорически заявляю: на Первом канале не будет криминальных историй...

Д.Дондурей. Хотя бы ночью, когда можно ставить качественное кино. Мы не затронули очень важный вопрос: какие ресурсы есть у неигрового кино в сравнении с игровым. Ведь существует, на мой взгляд, серьезный интерес к этому продукту у образованных зрителей. Есть в нем нужда, поскольку большинство людей очень дезориентированы в понимании того, что происходит. Они готовы вас воспринимать. Если вы, авторы, пойдете им навстречу, то и продюсеры двинутся в вашу сторону или, по крайней мере, будут думать, что готовы к этому.

В.Манский. Я убежден, что все фильмы, которые сегодня не показываются по телевидению, будут показаны. И, может быть, даже раньше, чем можно себе сегодня представить. Я, когда делал первую свою картину, вообще об этом не мечтал.

А.Роднянский. Тема-то нашего разговора была другая. Документальное кино — не как художественное высказывание, а как массовая коммуникация — не выполняет своей задачи. Мы все время ломимся в закрытую дверь. А таких дверей очень много.

А.Расторгуев. Зрители кино про бабочек хотят.

А.Роднянский. Нет, вы недооцениваете зрителей, они хотят разного кино. У нас есть аудитория и для самого сложного кино.

А.Расторгуев. Я утверждаю, что 50 или даже 90 процентов документального кино еще хуже игрового. С одной стороны, тиражируются бесконечно скучные ленты, а с другой — вы поддерживаете их своим представлением о рейтинге.

В итоге что знает зритель о документальном кино? Что это откровенно скучная пауза между игровыми форматами.

А.Роднянский. Если вы посмотрите на эту ситуацию шире, вы согласитесь: речь не идет об ответственности отдельно взятого документального кинематографа, речь идет об ответственности за полное отсутствие содержания на наших экранах. Документальное кино — лишь один из инструментов...

Виталий Манский у нас на канале сделал очень достойную ленту — историю про «Тату». Она мне очень нравится, но по фактуре, по зрительскому потенциалу она значительно слабее, чем многие другие форматы канала. Если вы думаете, что все управление зрительским вниманием сводится к тому, что вот, мол, дадим промоушн и можно быть спокойным — люди побегут в кинотеатры или к телевизору, — то вы ошибаетесь. Если один раз зритель не встретит ожидаемого, он больше не пойдет. У нас же была на Первом канале «Богиня», было ее с обсуждение после показа. Скажем прямо: это ведь не зрительское кино. Красивый и сильный шаг канала. Я согласен, что точно так же можно представлять документальное кино той аудитории, которой надо дорожить.

Д.Дондурей. Это самое важное.

В.Манский. Это мы потихонечку отвоевываем у телевидения пространство, а не оно у нас. Потому что те слоты, где сейчас стоит пусть и шаблонное документальное кино, вчера еще заполнялись мексиканским «мылом». Шаг за шагом мы что-то приобретаем.

О.Вольнов. Я абсолютно согласен с Виталием, только мне не нравится слово «отвоевывать».

В.Манский. Ну извини. Вопрос в том, что лет десять назад, когда мы верстали очередную сетку, я предлагал какой-то документальный фильм, а мне коллеги говорили: «Ты эту подпись — «документальный фильм» — убери, пусть будет только название. «Документальный» — смотреть не будут». Сейчас мы производим — можно назвать это синтетическими жанрами — более пятисот часов в год. И народ смотрит.

Надо делать то, что каждый делает, и эти тектонические породы сами начнут двигаться...

А.Расторгуев. Предложите слоты, темы, пространство, конкурс. Я видел, как фильмы покойного Леонида Гуревича смотрели в Америке продюсеры общественного телевидения: хвалили. А они знают, как делать то, что нужно...

О.Вольнов. Вы придете ко мне в кабинет и увидите огромное количество призов американских фестивалей, полученных нашими документальными картинами. Знаем мы, что там смотрят: лучший российский фильм прошлого года, по их мнению, — о жизни наших людей на свалке. Очень хорошее кино, его авторы действительно два года жили на свалке со своими героями. Просто наше кино про иную жизнь там не имеет шансов.

А.Роднянский. А может, и имеет, но у нас нет тематически «несвалочных» сюжетов. Мы ведь говорили сейчас о содержательной стороне диалога с аудиторией. Я скажу резко. Только вы не обижайтесь. Это вы сами отдали конъюнктурной публицистике место на телевидении, в кинотеатрах и на фестивалях.

А.Расторгуев. Ну хорошо, отдали. Они муляжным образом изображают как бы общую активность, стереотипную социальность, и делается это не для выражения неких своих оппозиционных взглядов — там все проплачено.

А.Роднянский. Вы не понимаете суть проблемы, если думаете, что проплачено. Там принципиальное добровольное согласие заказчиков и авторов. Там заказ совпадает с самозаказом. К тому же они очень активны, ваши оппоненты, они публично излагают свои взгляды.

А.Расторгуев. И что же, я должен бежать за другими?

А.Роднянский. Вам не надо бежать, вам нужно предлагать другие точки зрения. К примеру, позиция Михаила Леонтьева понятна. Вы свой разговор ведете в очень узком кругу, а он, Леонтьев, ежедневно вещает десяткам миллионов. Причем я считаю, что присутствие Леонтьева на экране было бы бесконечно важным и очень интересным в дискуссионном формате, при наличии

других трех-четырех самобытных точек зрения. Вопрос-то в другом: серьезных авторов нет. Скажите мне: кто сегодня из невостребованных властителей дум не имеет права голоса на телевидении? Из профессиональных аналитиков или режиссеров? Вы назовете?

В.Манский. Единицы. Дондурей для сегодняшней дискуссии одного пригласил из Питера, другого — из Ростова-на-Дону.

Д.Дондурей. Я действовал, можно сказать, политкорректно.

А.Расторгуев. Подождите с выводом, что круг готовых воспринимать дельные вещи так мал, что не может быть социальным движением. Вот каналы говорят о нашей неактивности и содержательной нищете. Мы так же далеки от социальности, как и мексиканские сериалы.

В.Манский. Почему ты говоришь «мы»? Ты о себе или о ком-то еще?

А.Расторгуев. Мне действительно кажется, что документальное кино в поиске. Мне нравится, что оно ищет новые средства выразительности. Косаковский, скажем, задумывает родить сына, чтобы снять, как он впервые через два года увидит себя в зеркале, — это прекрасная акция. И вообще все документальное кино должно быть акцией и больше ничем. Но когда речь идет о том, что оно пытается найти художественное средство и больше ничего, что оно не может, не хочет разговаривать с тем самым маленьким человеком, хотя и пытается его пожалеть.

А.Роднянский. Из того, что я услышал от вас сегодня, я понял: вы в состоянии предложить обществу столь же важные социальные обобщения, как и Леонтьев, но вы-то от такой работы дистанцируетесь!

В.Манский. Надо отдавать себе отчет в том, что сегодня этот наш голос тихий, это определено характером коммуникаций, общепринятым языком. Можно сколько угодно кричать о том, что он бесчеловечен, бессмыслен, туп, но соглашусь: он сегодня принят, он состоялся. Чтобы вас услышали, вы должны говорить либо громче, либо иначе, либо на другие темы. А вы имеете на это право!

А.Расторгуев. Когда Манский на канале СТС делал проект про группу «Тату», он собирался снимать запись их нового альбома, а на самом деле своим проектом развалил эту группу на глазах у публики, разругал всех со всеми, разрушил их пространство. Любое высказывание в области искусства разрушает реальность...

О.Вольнов. Разрушает только то, что предназначено к разрушению.

А.Роднянский. В результате у Виталия получился замечательный проект про реальную сегодняшнюю жизнь и про муляж в лице самой популярной русской поп-группы, которая разваливается не от того, что тут стоит Виталий Манский с камерой, а от того, что она просто муляж.

А.Расторгуев. Просто Виталий дал одним послушать, что говорят про них другие. Он визуально обнажил реальность.

А.Роднянский. Так это и есть рассказ о современном мире.

РЕПЕРТУАР

«Дикий. Дикий пляж. Жар нежных», режиссер Александр Расторгуев

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

Гоголь-моголь

Виталий Манский, продюсер фильма «Дикий. Дикий пляж. Жар нежных», назвал этот многочасовой опус Александра Расторгуева «Мертвыми душами». Имея наверняка в виду эпический размах обозрения и галерею новейших — в руссколитературном смысле — типов, настигнутых на черноморском пляже. Но я бы впечатляющий «Пляж» назвала не гоголевской поэмой, а «гоголь-моголем». Тоже ведь полезный продукт для истощенных органов чувств и живых еще душ.

Манский, как известно, не только продюсер, но и режиссер, в частности фильма «Бродвей. Черное море»[1], в котором он открыл этот locus — клондайк сюжетов, лиц, судеб и взглядов. Таким образом, пионером новой съемочной географической площадки является Манский. Все дальнейшее обживание континента остается людям, другим разработчикам.

Поскольку «Бродвей» длится девяносто минут, а «Пляж» — более пяти часов, то именно протяженность определила структурные, содержательные, пластические особенности обеих картин. И главное — специфику их восприятия.

Сравнение этих опусов неизбежно. Не только потому, что отчасти совпадают их хронотоп, персонажи. И не только из-за слежения за тем,

[1] См. мою статью об этом фильме в «Искусстве кино», 2003, № 4.

«Дикий. Дикий пляж. Жар нежных»
Авторы сценария **В.Манский,С.Баранжиева**
Режиссер **А.Расторгуев**
Операторы **Э.Кечиджанян, П.Костомаров**
Звукорежиссеры **Г.Ермоленко, Д.Зимин**
Композитор **А.Пантюхин**
Продюсеры **Н.Манская, В.Манский**
Студия «Вертов и К°» при участии телеканала ТНТ
Россия
2005

как матрица одного режиссера порождает сериальные композиции другого. Тут воленс-ноленс, но, скорее, ноленс, столкнулись два взгляда на реальность. Точнее, на ее образы — ведь реальность сама по себе не бездушна. И на способ ее (их) консервации, документации.

Манский в этой мирной, но все же дуэльной мизансцене оказался археологом (зрения). Расторгуев — историком (своей истории глаза). Близкие позиции, но не тождественные.

Манский, открыв на нашем юге «Америку», снял свой эпос в модернистском режиме «опущенных звеньев» (не путать с дайджестом или с Первым томом). А Расторгуев установил на прибрежной полосе нефтяные вышки, чтобы выкачивать черное золото подробностей и непрерывности.

«Бродвей. Черное море» — концентрированный бульон, в котором расплавлены потенциальные, инициированные и совсем прозрачные сюжетные фрагменты. Там за каждым мелькнувшим фигурантом просвечивала его реальная и воображаемая (нами, зрителями) биография. Но протагонист был один — пляжный фотограф. И время ограничивалось конкретным сезоном.

«Пляж» широк, как море, из которого, как из зала, можно выйти покурить, а потом, пусть даже что-то пропустив, — опять покачаться на волнах. И проплыть в пространство «романа-газеты», то есть воображаемой героями жизни и — жизни их натуральной, обыденной. А по ходу дела добраться, несмотря на долгий путь, до более доступных (по сравнению с «Бродвеем»), более внятных обобщений.

Манский отпечатывал — вслед за своим героем-фотографом — набор многофигурных многообещающих кадров и монтировал их на контрастах. Расторгуев втягивает нас и своих персонажей в воронку многожанрового кино. Но раскручивает героев многосерийного (многотомного) замысла в романном потоке. Одного из них (фотографа) он уводит с пляжа и лепит предысторию о том, как тот добывал верблюда для пляжных фото. Зато этому верблюду, партнеру по бизнесу, выстраивает биографию: от жизни в загоне — сквозь трудней-шее путешествие раба на работу — до смерти. И вводит вставную новеллу — в стилистике репортажа — о ветеринарной справке, которую выдают бедные калмыки, живущие в деревне без света, и т.д. Другого персонажа из «Бродвея», карлика, Расторгуев застает на шуточной свадьбе, которую разыграли на глазах режиссера местные знакомцы этого карлика, изнывающие не только от жары, но и от рутинных будней. А карлик-циркач (мы его помним по «Бродвею») без смущения поддается на розыгрыш, на авантюру. Тем более что в фильме Манского он танцевал с высокой девицей, мечтая, возможно, и об этой — немыслимой — свадьбе. То есть центрального персонажа «Бродвея» Расторгуев делает в своей картине рамочным, а персонажа из массовки — героем «постановочной» новеллы, поставленной, однако, пляжными фигурантами.

Непременный успех этой картины в любом ограниченном или, напротив, в безразмерном виртуальном пространстве, несмотря на запрет российского телевидения, связан — как ни странно — с комфортностью зрительского соучастия. Хотя запрет вызван, «как говорят», исключительно художественными мотивами, якобы непривлекательными для развлекающейся у телевизора публики. Но заботливые люди не учли, что комфортность — я настаиваю — восприятия «Пляжа» обеспечена его длительностью, самим временем, за которое привыкаешь даже к самой немирной фактуре, прилипаешь к любому из отборных (отобранных на пляже) «дикарей». Поэтому опасность снизить показатели рейтингов кажется мнимой. Поскольку (воз)действие этого сериала равно противодействию. Его длинный, но гуманный метраж нормализует кровяное давление и чувствительность зрителей.

Не говоря о том, что всем хочется смотреть и рассматривать. И совсем мало кому — видеть-увидеть. Включая Манского, которому свой «Бродвей» — в отличие от «Пляжа» и, по-моему, без кокетства — не очень-то нравится. Потому что он не только ведь режиссер и продюсер, но и зритель.

К тому же время — деньги. Чтобы сделать карту «Бродвея», надо было сосредоточиться и вложить в картину, в картинки колоссальный заряд, который только какой-нибудь зритель-сорежиссер или режиссер (на сей раз Расторгуев) захочет развернуть в главы, отступления, в серии, арии и т.д. Выиграв у себя время для чего-то еще, Манский отдал деньги на развитие этого locus'a Расторгуеву, который так любит снимать, что времени не жалеет. Но главное — само это гениальное *место* может сниматься практически бесконечно. Не знаю, комплимент ли это «Пляжу» или нарытой, откопанной площадке. Или же — вдруг и такое бывает — длящийся фильм способен настолько прорастать в расстилающейся реальности (либо наоборот), что конца тому и другому не быть. Не видать. И вот в этом — нечаянная радость золотоискателей. Амбициозных отчаянных режиссеров с продюсером.

Так это или не совсем, но в безлимитном времени у Расторгуева обнаружилось и соответствующее дыхание. Манский в свое время снял закрытый фильм, задевающий тех зрителей, кто попал в заданный режиссером тон и ритм — пульсар «Бродвея». Никаких околичностей, никаких разъясняющих кадров-планов режиссер не допускал. Расторгуев же врубает хронику приезда Путина в «Орленок» (который разрушается рядом с диким пляжем) и дожидается того, что один из самых отпетых персонажей его картины попадает на встречу с президентом в качестве возможного лидера административной верхушки этого края.

Время, отпущенное Расторгуеву, или же время, взятое режиссером напрокат, он использует терпеливо, без предрассудков замысла, умысла. Так на дикий пляж попадают кадры Беслана. И вот в месиво тел вклеивается хроника событий, а встык — пляжный телевизор с убийственным репортажем, который смотрят одни мальчишки без взрослых. И вот в знаменитом «Орленке» отдыхающая молодежь поет на линейке российский гимн. Хорошо, что поет не в финале, но все же грубовато выходит. Диковатостей, в том числе социальных, на этом пляже и без того хватает. А так получается — тавтология.

Недаром в «Бродвее» на роль главного героя Манский выбрал пляжного художника. Недаром режиссер там показывал рожениц и дожидался рождения (в волнах, в водах) девочки. Недаром он дождался урагана, а бег спасателей к утопленнику снимал запыхавшейся камерой.

А главным героем Расторгуева не случайно становится пляжный авторитет, выражающий длящееся двойное сознание

«Бродвей. Черное море», режиссер Виталий Манский

наших людей хоть на пляже, хоть в асфальтовых джунглях. В одном эпизоде он недоволен тем, что «все ларьки принадлежат армянам», а ему — только часть пляжа. В другом эпизоде он ностальгирует по СССР, где «никто не различал армян, жидов, украинцев»... Не случайно еще одним главным героем Расторгуев выбирает жирдяя, воркующего по мобильнику с женой, но охмуряющего всех баб подряд. И снимает его мечтательные монологи о министерском кресле, о сенаторском мандате: министром он хочет стать сельского хозяйства, потому что знает, «как кормить свиней. Ведь главное, чтобы люди корм не отбирали».

Доходчивое получилось кино. Чересчур. Если б не еще одна героиня — Валька «с Ростова», которая справедливо прельстила Расторгуева, и он так ею увлекся, что перебрал с ней в романе, можно было и подрезать. Так вот, приехала эта перегидрольная беззубая толстуха на черноморскую фиесту с любовником, потому что муж после Афгана не очень в себе. Но она, как узнаем мы сквозь пьяную с матом речь, несчастливого мужа с любовником познакомила, отсылая нас этим сообщением прямо-таки — или точнее, криво — к «*Рассекая волны...*» на диком пляже»... И приковывая наш взгляд к ее монологу о счастье. Для одних счастье — дети, припоминает Валька. Для других — искусство. А сама она несчастна, потому что не стала актрисой.

И Расторгуев не выдерживает.

И одаряет свою Вальку изумительным планом, в котором она — так он снимает (на фоне неба-зелени, не впуская в немой кадр ни мат ее, ни живот) — становится наконец-то красавицей. А значит, актрисой одного кино Расторгуева и совсем другого. И — того же самого. Как «актриса» она выпендривается в его документальном фильме про жизнь дикарей. Как актриса снимается (словно клиентка Жени-фотографа в «Бродвее») в своем вымечтанном образе, который разглядел Расторгуев в тех еще съемках в «натурально реальном кино», а теперь уважил в кино сверхреальном. Так режиссер компенсирует ее телесные, социальные, все прочие недостатки, не меняя ничего в облике, внешности пляжной шалавы и кинодивы.

Именно так — естественно и резко — стирается надуманная выпендрежная граница между реальным и сюрреальным кино.

Точно такая же граница-стена пала и в лучшей новелле «Пляжа» — про карлика Мишу. Разумеется, именно эту новеллу на обсуждении фильма в Доме кино во время Московского фестиваля обвинили в «инсценировке». Но если б не было в картине противного бабника — будущего министра, не было бы гимна, Путина, Беслана, то есть знаковых социальных эпизодов, помогающих зрителям сообразить, что здесь к чему, то и этот удивительный сюжет самоигральной реальности, дающей фору любым ее инсценировкам, не распалил бы профессиональных ценителей неигрового кино.

В «Бродвее» тот же карлик бежал на дикий пляж из тбилисского цирка, с места военных действий. И «отвечал» в фильме Манского за войну, за ту социальность, которую в фильме Расторгуева берут на себя знакомые образы. А поскольку в «Пляже» эти образы отданы другим персонажам, коротышке Мише оставлен только праздник, который останется (в этом кино) с ним навсегда.

Эта новелла, когда после шутейного свадебного застолья карлик остается один и звучит полонез Огиньского, достигает почти вайдовской силы времен «Пепла и алмаза». Хотя по фактуре расторгуевская новелла — дико феллиниевская, ведь «невестой» коротышки восточного типа назначена дебелая сдобная славянка. Конечно, за маленького человека жутковато. Но не потому, что «посмеялись над уродом» его же знакомцы, хотя на самом деле — сама жизнь. А потому, что цена реализованной мечты всегда в кино (кроме голливудской площадки) и в жизни велика. У «людей и уродов» и дикарей. Не говоря об артистах (не только цирка), которым приходится, хоть плачь, выходить из ролей прямо в жизнь. А она — «груба», как говорила еще актриса Нина Заречная.

Этот изумляющий душераздирающий аттракцион местные жители устра-

ивают не для отдыхающих. Но этот спектакль, которым немолодые бедолаги себя тешат и в котором «жених» добровольно участвует из-за мечты, чтобы розыгрыш превратился в реальность, раздвигает границы «Пляжа». Тогда-то это кино, достигнув незаурядности своей съемочной площадки, тоже становится незаурядным. Как киноправда. Как выход по ту сторону игровой и неигровой.

Подобно тому как Валька «с Ростова» награждается режиссером другим своим кинообразом, Миша из Тбилиси — разыгранным наяву сновидением, проекцией биографии, личной историей. После этого опасного аттракциона такой истории у него больше не будет. Но она — в форме грезы и реальности пляжной игры — зафиксирована на пленку! Которая если и «врет», то только «как документ».

Так вдохновенно, нейтрально, но не бесстрастно, как Расторгуев снял карлика-циркача, Манский снимал в своем фильме фотографа Женю. Он снимал его как своего двойника, только фактурой Манского было все «низкое», а у Жени — все «высокое», на верблюде. Манский показывал Женю «одиноким художником» и одновременно коммерческим фотографом, героическим бабником, озабоченным отцом, мечтающим, чтобы его сын вырвался подальше с этого «Бродвея» и попал в офф-бродвейское (арт)пространство. Расторгуев же, отдав свои художественные предпочтения карлику, фотографа снимает смертельно уставшим, как ишак (или верблюд), человеком. И как зависимого от «крыши» работягу.

Иначе говоря, снимает уже не как «художника», а как «документалиста».

Можно даже сказать, что благожелательная реакция (в том числе культурных телеработников, оберегающих зрителей от арт-обстрела «Пляжа») на фильм Расторгуева сродни реакции неразборчивых пляжных моделей на карточки ранимого супермена Жени. Ведь те карточки — тоже на любителя.

Мы постоянно говорим о разрывах (исторических, социальных, человеческих), свойственных нашему пространству. Расторгуев, как, впрочем, и Манский, предъявил нерасторжимость (советского-несоветского, национального-универсального, колллективного-индивидуального). Но исключил из своего повествования бытийный обертон, неотвратимый в «Бродвее».

Взгляд Манского двигался от общего к частному, которое угрожало всеобщим. Потопом, например, смывающим черноморскую цивилизацию, пляжное поселение.

У Расторгуева взгляд направлен от частного к общему, которое вдруг индивидуализируется. Как, например, джинсовый костюм Путина, окруженного функционерами в пиджаках и при галстуках.

Но дистанция, которую предполагает нетерпеливая пристальность Манского, блокирует восприятие его картины. Она действует так близко и так издалёка , что «не рассмотришь, не расслышишь» ни намека на «Пьету» в эпизоде с утопленником, ни «Отче наш» в его «Выбранных местах из переклички с друзьями» (в «Бродвее»).

А терпеливый Расторгуев, готовый длить удовольствие съемки, потихоньку и упорно добивается расположения публики.

В фильме Манского зрительская идентификация или отторжение от пляжной общности происходит через травму. У Расторгуева — через привыкание к персонажам и... примирение с ними.

Есть мнение, что Манский «людей не любит» (видимо, тех, кого он снимает), а Расторгуев «любит» (наверняка тех же самых). Не вдаваясь в эту полемику, все же скажу, что Расторгуев снимает жесткое посюстороннее кино. А Манский, тоже «жестокий талант», переворачивает оптику на знакомые и незнакомые объекты-субъекты, охваченные потусторонним — всегда подозрительным — взглядом. Речь идет всего лишь об особенностях дарования — о личных свойствах этих режиссеров я понятия не имею.

Не нарушая традицию, последний Каннский фестиваль опять представил материал, позволяющий обобщить главные особенности мирового кино сегодняшнего дня. Рубрика «Разборы» предлагает аналитические версии этих особенностей, а рецензии, собранные в рубрике «Репертуар», рассматривают основные фильмы конкурсной программы.

АНДРЕЙ ПЛАХОВ

Код известен

«Скрытое» *(Caché)*
Автор сценария и режиссер **Михаэль Ханеке**
Оператор **Кристиан Бергер**
Художник **Эмманюэль де Шовиньи**
В ролях: **Даниель Отёй, Жюльетт Бинош, Морис Бенишу, Анни Жирардо**
Les Films du Losange, Wega Film, Bavaria Film, BIM Distribuzione
Франция — Австрия — Германия — Италия
2005

Фильм «Скрытое» знаменует новый виток художественно-исследовательской работы Михаэля Ханеке, который давно и фанатично занят диагностикой болезней европейского общества, закамуфлированных комфортабельным фасадом. Это один из двух современных режиссеров (Тарантино второй), кто обнаруживает связь между насилием и его экранным изображением — связь, далекую от причинно-следственной, насмешливую, мистическую и несомненную. Две последние работы Ханеке — «Пианистка» и «Время волков» — представляли собой два шага в сторону. Один — в психоанализ, другой — в социальную футурологию. Первый из этих фильмов стал триумфом, второй — провалом, но оба работали на расширение. «Скрытое» — возвращение к исходной точке и углубление уже освоенной скважины.

Ханеке отказывается от патологических экстримов «Пианистки» и от философского глобализма «Времени волков». Он опять, как во времена молодости, делает локальный фильм без литературной и мифологической основы. Единственная уступка традиции «большого кино» — на главные роли выбраны статусные французские звезды. Даниель Отёй играет яппи-телеведущего, Жюльетт Бинош (она уже работала с Ханеке в фильме «Код неизвестен» — прелюдии «Скрытого») — его жену, работницу издательства, Анни Жирардо — его живущую в деревне мать.

Неизвестный подбрасывает в парижский дом героев видеопленки, из коих следует, что за семьей следят. Следят перманентно, подобно камерам скрытого наблюдения, установленным ныне во многих общественных местах. Постепенно выходят из тени призраки прошлого и скелеты, хранящиеся в шкафу больного подсознания героев. Однако ничего сексуального! Жорж, хозяин дома, в детстве предал алжирского мальчика Маджида, родителей которого расстреляли во время волнений. Семья Жоржа хотела усыновить его. Но ему самому не хотелось делиться детской комнатой, положением любимого сыночка — и он с детской жестокой изобретательностью, не чураясь лжи и навета, сделал все, чтобы арапчонка сплавили в детдом. Теперь прошлое настигает главного героя: Маджид вырос без образования, чувствует себя изгоем и считает виновным в жизненном крахе не кого-нибудь, а Жоржа.

Иллюзия благополучной жизни, которая разрушается вторжением чего-то постороннего, была популярна в этом году в Канне. Знаком опасности, приходящей извне, мог быть проникший в водопроводные трубы французского загородного дома скандинавский зверек лемминг (символ неопознанных тайных желаний) или письмо в розовом конверте с сообщением о том, что у героя растет ненароком зачатый ребенок (сигнал к банальной мелодраме, пускай и подписанной именем Джармуша). Фильм Михаэля Ханеке, как и «Лемминг» Доминика Моля, можно причислить к психотриллерам. Но он замешан на совершенно другом тесте.

Ханеке из тех режиссеров, чья слава закалялась в Канне. Символом юбилейного 50-го фестиваля 1997 года остались его «Забавные игры». Зрителей предупреждали о наличии почти непереносимых сцен. Последний раз подобные предупреждения в Канне печатались на билетах перед показом «Бешеных псов». Все начинается с визита на виллу соседей, заглянувших одолжить четыре яйца для омлета, а оборачивается тотальным истреблением целого семейства. Когда одна из жертв хватает ружье и стреляет в одного из насильников, зал ликует. Но это всего лишь всплеск «фильмического» воображения; пленка отматывается назад, действительное вытесняет желаемое, и мы опять видим безнаказанную оргию изощренных зверств. Жизнь — это не кино, и удача никогда не сопутствует жертвам, не обращает их в героев и победителей.

«Забавные игры», по словам Ханеке, не триллер, а «фильм о триллере». Таковы же «Видеопленки Бенни», ставшие сенсацией Каннского фестиваля еще в 1992 году. Молодой парнишка, сын добропорядочных родителей, балуется с видео то наедине, то в компании сверстников. Гогочут над страшилками и порнушками — всего-то делов. Так думают мама с папой, занятые извлечением доходов с загородной свинофермы. А парнишка тем временем изучил технику убийства с помощью электрошока (так забивают на ферме скот) и решил опробовать ее на подружке. Зачем? Хотел посмотреть. Убийство совершено, родители поставлены перед фактом. Сына надо срочно спасать — и вот мама увозит его в Египет, к пирамидам, а папа тем временем расчленяет труп и хоронит останки. Гадкий эпизод вычеркнут из реальности, стабильный быт восстановлен, будущее юного отпрыска вновь безоблачно и полно перспектив. Однако Бенни поистине поганый мальчишка: он тащится в полицию и предъявляет видеопленку с записью убийства (ради этого шедевра документальной режиссуры, возможно, все и делалось).

В пространстве фильмов Ханеке витает нечто настолько болезненное и монструозное, что их холодный протокольный стиль становится физически непереносимым. Исследуя синдром насилия в современном мире, режиссер отказывается от любых его трактовок, которые услужливо подсовывает мейнстрим с постмодернистской начинкой. Насилие у Ханеке интригует и парализует загадочностью, ускользающей от оценок иррациональной природой — при внешне сухой педантичности изложения истории. В новом фильме еще больше, чем в прежних, страха и саспенса: здесь уже впору сопоставлять Ханеке не с Тарантино, а с Хичкоком.

Ханеке описывает постиндустриальное мультимедийное общество с его комплексом вины и агрессии. В «Скрытом» он погружает свой скальпель в те-

ло XXI века, которое лишено спокойных снов и содрогается от призраков шахидов, бомбистов и просто лиц некоренной национальности. Это тело чувствует себя под прицелом невидимого ока, которое фиксирует каждое движение, каждую судорогу. То может быть око террористов или спецслужб — не важно. Страх — питательная среда тоталитаризма и сбывающихся предсказаний Оруэлла. В 1984 году казалось, что они остались в прошлом, теперь ясно, что именно тогда, на излете коммунизма, все только началось. Кино как часть системы Global Media провоцирует вуайеризм и эксгибиционизм. О частной жизни, где существует нечто «скрытое», отныне можно только мечтать. В какой-то момент в «Скрытом» вообще стирается грань между тем, что происходит реально, и тем, что отобразилось на загадочных кассетах. Все тайное давно стало явным, но тем самым еще более загадочным. Наше воображение не идет дальше примитивных теорий заговора либо представлений о том, что за нами, ловя кайф, наблюдают боги или инопланетяне.

Австриец Ханеке впервые выступает как практически французский режиссер. Действие фильма происходит в Париже, в центре сюжета — французский «алжирский комплекс», в главных ролях те, кто олицетворяет «средних французов», даже Бинош, похожая здесь не на диву, а на обывательницу-гусыню. Один из самых ярких эпизодов картины сыгран Анни Жирардо, героиня которой доживает одинокую старость, сознательно вытеснив из памяти позорный эпизод своей биографии — предательство мальчика-сироты. Другой кульминационный момент картины — когда отвергнутый алжирец Маджид режет себе горло бритвой на глазах у Жоржа и незримой видеокамеры.

Конечно, не все, особенно во Франции, приняли столь резкий тон. Можно ли винить шестилетнего мальчишку в том, что он из эгоизма отверг соперника? Правомерно ли шить ему ответственность за судьбу Алжира, а возможно, и Ирака, и всего третьего мира? Оппоненты говорили, что Ханеке, выпуская левацкие стрелы в общество потребления, предлагает ему билет в одну сторону на «тур тотальной вины». Однако стоит вспомнить, что французское кино — даже в горько-сладких «Шербурских зонтиках» — традиционно использовало Алжир как код, чтобы обозначить столкновение конформизма с «неприятной реальностью». И Ханеке успешно пользуется тем же самым известным кодом, чтобы приоткрыть дверь в сегодняшний глобальный мир.

Его квинтэссенцией становится финальная сцена фильма. Мы видим молодежь, толпящуюся у дверей лицея. Ничего не происходит, камера бесстрастно фиксирует «реальность как она есть» — примерно как она зафиксировала исполнителей недавнего лондонского теракта, когда они садились в поезд, нагруженные рюкзаками со взрывчаткой. На втором плане внимательный глаз замечает юношу-араба и подростка-француза, которые о чем-то беседуют. Всматриваемся: это сыновья антагонистов — Маджида и Жоржа.

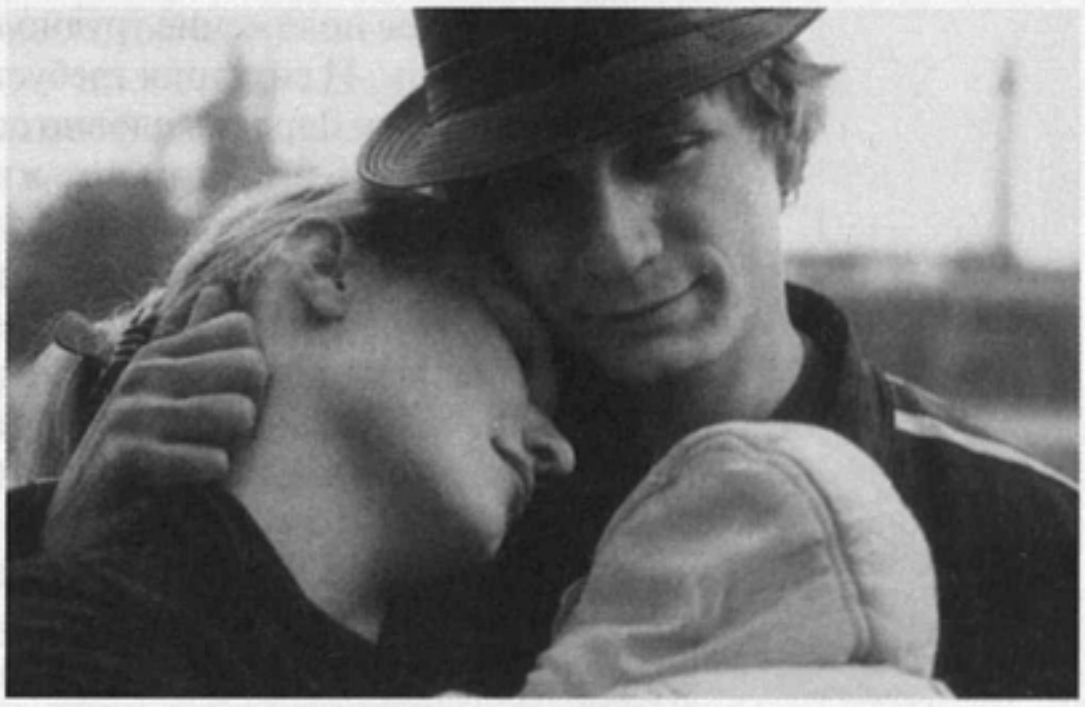
Финал допускает как минимум три толкования. Первое: пока родители изживают застарелые конфликты прошлого, дети уже нашли общий язык и ощущают себя частью интегрированного общества. Второе: дети, сговорившись, и организовали видеокассетный террор. Третье: это просто ложный код, а истины мы так и не узнаем.

АЛЕКСАНДР ЛУНГИН

Локальный человек

Пожалуй, современное кино действительно занимает в социуме то место, которое в XIX веке принадлежало литературе, — оно демонстрирует повседневную жизнь Кода. Поэтому грандиозная утопия Каннского фестиваля, из года в год фабрикующего генеральную логику развития кинопотока, сохраняет свою дидактическую силу. Применительно к данному случаю последовательность очевидна: причины, по которым предыдущий фильм братьев Дарденн «Сын» не получил главный приз, а «Дитя» его получило, одни и те же. Следует заметить, что в этом году вся конкурсная программа фестиваля оказалась пронизана одной темой. У Дарденнов, в «Скрытом» Михаэля Ханеке, в «Битве на небесах» Рейгадаса и в «Луке» Ким Ки Дука варьируется один и тот же сюжет — киднеппинг. А если добавить сюда «Сломанные цветы» Джима Джармуша и «Входите без стука» Вима Вендерса, где тема киднеппинга переживает инверсию и превращается в поиск потерянного ребенка, то локальный мотив приобретает черты угрожающей тенденции. Хотя, возможно, за этим умножением сюжетов ничего не стоит, кроме характерного для глобализма стремления видеть в любой локальной мобилизации глобальную угрозу.

Правда, в случае братьев Дарденн налицо еще и линия генетической последовательности. После «Сына» история о молодом отце Брюно (Джереми Ренье), который продал своего новорожденного ребенка, кажется наполненной особым значением. Напрашивалось прочтение обоих фильмов как дилогии, чьи текстуальные поля отражаются один в другом. А сама двусмысленность названия («Дитя» — непонятно кто имеется в виду: отец Брюно или малыш Джимми) создает такое движе-



«Дитя» ***(L'enfant)***

Авторы сценария и режиссеры **Жан-Пьер Дарденн, Люк Дарденн**

Оператор **Ален Маркон**

Художник **Игорь Габриель**

В ролях: **Джереми Ренье, Фабрицио Ронжоне, Оливье Гурме, Дебора Франсуа, Джереми Сегар**

Les Films du Fleuve, Archipel 35

Бельгия — Франция

2005

ние смысловых волн, что можно было ожидать головокружительно сложную логическую конфигурацию. Но если учитывать отчетливую отсылку к «Преступлению и наказанию» Достоевского (главную героиню картины зовут Соня (Дебора Франсуа), а финальная сцена фильма, где герои сидят в комнате для свиданий льежской тюрьмы и раскаявшийся Брюно внезапно начинает рыдать, в точности копирует финал романа), то становится ясно, что режиссеры хотели вписать «Дитя» в традиционный для них горизонт героической экзистенциальной драмы.

Правда, братья Дарденн предупреждали о случайности возникновения своего замысла. Вроде бы они придумали этот сюжет, когда однажды увидели в парке юную девушку с ребенком; домыслы о том, кто отец малыша, где он и чем занимается, со временем вылились в сценарий.

Честно говоря, я как-то проигнорировал эти слова. Накануне просмотра предвкушал, как новый фильм подхватит и перевернет фундаментальную, религиозную проблематику «Сына». Я думал, что речь пойдет об обратимости изначальной травмы, так сказать, о «мести со стороны Отца». Вынужден признать, что ошибся; отмеченная Каннским фестивалем загадочная, внешняя тенденция оказалась сильнее внутренней генеалогической последовательности. Новый фильм использует метафизическую терминологию «Сына» скорее в орнаментальных, геральдических целях. А ожидаемое смещение от «отцовской драмы закона» к «миссионерской мелодраме искупления» носит формальный характер. Оно позволяет форсировать драматургию, опустошать нарратив, чтобы достигнуть высокого уровня абстракции, который необходим для авторского стиля братьев Дарденн.

В одном из интервью Жан-Пьер Дарденн, видимо, в речи столь же стремящийся к лаконичности, как к минимализму в кино, так объясняет их с братом замысел: «Нас интересует то, как можно стать человеком в общем смысле, не получив в наследство никакого завещания от предков». Отсутствие или потеря наследства — традиционный способ, с помощью которого европейская субъективность проблематизирует собственное положение в течение последних двух с половиной веков. В «Моби Дике» Герман Мелвилл дал ставшее классическим определение демократии как «сообщества сирот». Послереволюционный Запад оказался перед лицом символической пустоты. И непредставимая реальность стала интерпретироваться как точка слепоты, зияние в центре символического. Такое положение трудно выносимо. Но что делать? Мы окружены непредставимым. И ситуация требует от нас умения быть среди *не своего*.

Стиль братьев Дарденн словно специально предназначен для того, чтобы дать почувствовать в пустом сне жизни хаос *иного*. Новый фильм, снятый постоянным оператором бельгийских режиссеров Аленом Марконом, обладает всеми характерными чертами присущей им авторской манеры. Стремительная ручная камера, пластическое соотношение сверхплотного, угловатого изображения и отсутствия глубины создает какую-то невротическую вибрацию, добавочную энергию, которая срезает нарративное поле фильма, оставляя место только для самого необходимого. Однако изобразительный стиль фильма «Дитя» кажется более ровным, разреженным и самодостаточным. Он больше не подчинен никаким сверхзадачам. В «Сыне» пульсирующая, взрывная, кумулятивная выразительность позволяла форсировать знаковые дистанции и подводила к пределу идеальной объективности, где угасали все локальные инициативы языка и представления. Рекордная сумма экранных и монтажных скоростей создавала ощущение, что стиль работает в вещах сам по себе, завихряя, вспенивая, выворачивая их. Теперь Дарденны пытаются овладеть этой турбулентностью, обуздать перформативную силу собственного стиля, то есть нейтрализовать его деструктивный потенциал, который в предыдущем фильме безусловно являлся некоей формой анализа. Предложенная Жан-Пьером задача показать становление «человека в общем смысле» потребовала большей позитивности. Цель нового экзистенциального эксперимента — создать историю настоящего, которая могла бы придать некоторую систематичность спонтанной человеческой жизни. В современном

европейском контексте история сводится к набору местных, локальных политик. И фильм братьев Дарденн действительно предлагает некоторую политику, по крайней мере, в области производства субъективности.

Придерживаясь заданной линии чистой абстракции, режиссеры стараются не пользоваться понятиями психоанализа или философии жизни. Оставаясь на чисто стратегическом уровне, они предпочитают не вкладывать в своего героя никакого внутреннего, генетического содержания. Брюно, мелкий уличный вор из Льежа, кажется частью городского ландшафта, такой же, как асфальт, светофоры или автобусная остановка. Он словно бы самозародился из бетонного хлама и ржавых металлических конструкций на обрывистых берегах реки Маас. Он живет в пустынном, одиноком мире, где стерты все следы стандартного социального кода. Маргинальность Брюно настолько индивидуальна, что он находится вне традиционной криминальной коммуникации. Возникает ощущение, что кроме девушки Сони, паренька из технического училища, у которого он одалживает мотороллер, и скупщика краденого он никого не знает. В его жизненном пространстве нет места ни полицейским, ни преступникам. Мир серьезного городского зла кажется ему таким же далеким и таинственным, как и обычному обывателю. Даже когда Брюно пошел на серьезное преступление, этот мир остался для него загадочным и анонимным; темная комната, где он меняет маленького Джимми на пакет с деньгами, пустая кабинка туалета, где происходит обратный обмен, двое незнакомцев, которые избивают его, требуя неустойку за сорвавшуюся по его вине сделку, — все это тонет в тумане внешней, незнакомой ему жизни.

Криминальный опыт Брюно выглядит специфически европейским или, еще конкретнее, бенилюксовским. Он удивительно безобиден. Когда герой соскальзывает в большое преступление, ему легко удается продать своего новорожденного сына Джимми, но столь же легко ему обратить все вспять и вернуть ребенка назад. Здесь происходит существенный сдвиг, поскольку в традиционной системе «преступление-наказание-прощение», к которой апеллируют братья Дарденн, именно необратимость превращает преступление в фаустовское, теологическое пространство греха, открытое для осмысления.

Присущая Брюно ликующая безответственность носит как бы естественный характер. Свойственная стилю братьев Дарденн декодирующая виртуозность превращает Брюно в некий природный феномен. Он невинный, неадекватный, инфантильный. Совершенно неспособный осознать значение своих поступков. «Я думал, мы еще сделаем», — ноет он, пытаясь объяснить Соне, зачем он украл и продал их сына Джимми. В начале фильма кажется, что они вообще не способны разговаривать и могут только, как щенки, толкаться и бегать друг за дружкой.

Насколько я понимаю, режиссерам важно доказать, что инфраструктура инстинктов Брюно не детерминирована культурой. Тут происходит второй существенный сдвиг. Ведь «естественность» Брюно вроде бы является частью европейской городской экологии, созданной постиндустриальной эпохой, которую именно культура превращает в природу. Несколько упрощая, можно сказать, что нам предлагают видеть Брюно как своего рода аборигена, некое эндемичное существо, встречающееся только на этой локальной территории. Камера следит за ним с документальной точностью этнографического фильма, и стиль так же приобретает некоторые эндемичные черты. Язык становится локальным.

Я думаю, что цель этих манипуляций заключается в том, чтобы придать частной, локальной истории некую абсолютную интонацию. Остается только восхищаться стратегической гибкостью авторов, которая позволяет сшивать серии гетерогенных концептов, благодаря чему язык фильма остается абстрактным, но это уже локальный язык. С одной стороны, такая двойственная система делает возможным точное, почти документальное описание улиц городов, лиц прохожих, случайных происшествий — всей этой абстрактной урбанистической машины, хаотическим образом создающей и поддерживающей гетерогенные, экзистенциальные универсумы. С другой — заставляет развернуть ряд классических лейтмотивов: преступление, наказание,

прощение, искупление и т.д., в понятийное поле которых традиционно вписывается субъективность. Эти логические мегамашины находятся в изолированном состоянии, поэтому они не умножают, а только позволяют ссылаться на смысловые эффекты друг друга. В данной конструкции важна не возможность понимания, но изящество стилистического рисунка, который позволяет плавно переключаться из одного регистра в другой.

Как правило, повышение уровня универсальности частной риторики происходит за счет потери смысла. Но если в «Сыне» братья Дарденн пытались атаковать сам символ как семантическую операцию, то сейчас устранение смысла предстает не логической, а эстетической процедурой. Речь идет о произвольном падении смысла, его «естественном» увядании. С помощью точно рассчитанной последовательности смещений изначальная утонченность и сложность кода испаряется и превращается в масляную пленку, сглаживающую и упрощающую язык. Теперь в фильме вы не найдете ничего, за что можно было бы ухватиться интерпретатору.

А что же бедный Брюно? Оказавшись в мире жестокости, который требует от него покаяния, он должен был по спирали устремиться к смысловому центру. Однако вместо этого он скользит в пустом пространстве внутреннего надлома. В центральной (с точки зрения смыслового ритма) сцене фильма Брюно и его мальчишка-напарник, спасаясь от преследования свидетелей их последней кражи, вынуждены прыгнуть в реку. Тяжелая, густая, коричневая вода зимнего Маас смыкается над их головами. Замерзший мальчишка начинает тонуть, и Брюно спасает его. После такого метафорического крещения продрогший Брюно идет сквозь серый и холодный валлонский воздух. Идет все быстрее и быстрее. Идет в полицию — доносить на себя. Что-то происходит у него в голове. Что-то он чувствует. Просто надеется согреться? Раскаивается? Сожалеет? Скорее всего. Сожаление — самое абстрактное, самое общее человеческое чувство. Локальный человек всегда готов сожалеть. Сожалеть обо всем. Обо всем, обо всем. Изолированный от трансцендентного порядка несколько лукавой языковой стратегией, локальный человек не может рассчитывать на прощение или на чудо искупления. Ему остается только ждать и надеяться, что когда-нибудь вещи и он сам восстановят прежнюю безобидность.

В идее безобидности и правда есть что-то по-детски теплое. Это неясное ощущение тепла определяет эмоциональное восприятие фильма. Похоже, что несколько инфантильная надежда на «возвращение в тепло» — последнее, что осталось от строгости и величия европейского метафизического гуманизма. С помощью незаметного, почти не ощутимого удвоения мотивов братья Дарденн сгибают, складывают пополам дуальное пространство трансцендентной субъективности, благодаря чему стратегические позиции Отца и Сына склеиваются в общую складку *детского*, организующую экзистенциальную территорию локального человека. Устойчивость этой изящной конструкции кажется мимолетной и очень хрупкой. И приходится ограничивать свое каннибалистское желание всегда все понимать. Не потому, что мы столкнулись с недоступным для понимания опытом, а потому, что понимать тут особенно нечего.

Вообще надо сказать, что, повторяя и копируя сами себя, фильмы из нынешней каннской программы предполагают довольно последовательную критику понимания. В большей части картин используется стратегия дискурсивного *свертывания*, в котором язык замыкается на самом себе, а смысл устраняется, вытесняется и продолжает работать где-то за пределами обозначения. Такая тенденция заставляет зрителя совершить непростую — и для меня, например, довольно мучительную — процедуру — преодолеть привычный нарциссизм и погасить собственную аналитическую агрессивность. Зато теперь мы можем вместе с Брюно проскользнуть в облако инфантильности и с детским трепетом ждать, когда она начнет растапливать ледяную толщу жестокости. В конце концов сам Платон в «Политике» учил нас, что человек должен предпочесть непосредственность спасения следованию законам, то есть принадлежности единому символическому порядку.

ЛАРИСА МАЛЮКОВА

Джонстон через букву «т»

После взлетов к киноклассике — мистического вестерна «Мертвец» и самурайской саги «Пес Призрак», после необузданных рок-н-ролльных импровизаций («Кофе и сигареты») от Джармуша ждали очередного эстетического виража, а он... с обочины прямехонько вырулил чуть ли не в мейнстрим или даже в масскульт. И поехал себе, не оглядываясь, в сопровождении признанных голливудских звезд во главе с Биллом Мюрреем. Того и гляди фильм полюбят домохозяйки.

Естественно, что каннские поклонники «первого из независимых» были разочарованы. Фильм «Сломанные цветы» многим показался слишком уж приятным во всех отношениях. Не коробит, не шокирует, не взрывает, не взывает. Похоже на встречу со старинным знакомым: привет, давно не виделись — многое изменилось, но легко угадываешь прежние черты и знакомую мимику. Это тот же Джармуш с его чуть лениво и безуспешно пытающимися услышать друг друга героями. Но только прежняя, рожденная знаменитой американской трилогией 80-х («Более странно, чем рай», «Свои в доску», «Таинственный поезд») острая трагикомическая авторская интонация приобрела неожиданно смягченные и даже сентиментальные модуляции. В общем, новая лента режиссера — что-то вроде лирической комедии.

Однако Джармуш не боится предъявить жанр в его откровенной и даже слишком откровенной форме. Не настаивает он и на оригинальности сюжета, который мало похож на плод интеллектуальных фантазий прежнего непредсказуемого автора и скорее напоминает удачную компиляцию многократно опробованных американских киноисторий об отставниках, стремящихся найти

«Сломанные цветы» *(Broken Flowers)*
Автор сценария и режиссер **Джим Джармуш**
Оператор **Фредерик Элмс**
Художник **Марк Фрейдберг**
Композитор **Мулату Астатке**
В ролях: **Билл Мюррей, Шэрон Стоун, Алексис Дзиена, Джессика Ланг, Тилда Суинтон, Жюли Дельпи, Фрэнсис Конрой, Джеффри Райт**
Dead Flowers Inc., BAC Films
США — Франция
2005

хоть какой-то смысл и какое-то утешение в своем унылом пенсионном одиночестве (за минувшее десятилетие этот сюжет по меньшей мере дважды со смаком отыграл Джек Николсон — «Лучше не бывает», «Про Шмидта»).

Итак, стареющий ловелас с подходящим именем Дон Джонстон — Дон Жуан где-то рядом — в момент расставания с очередной пассией (Жюли Дельпи) получает по почте розовый конверт с неожиданным известием: у Джонстона есть девятнадцатилетний сын, который нуждается в своем пропавшем отце. Письмо без подписи. Джонстон недоумевает, но его приятель из соседнего бара — многодетный и полный энергии афроамериканец по имени Уинстон — знает, что делать. (В конце даже можно подумать, что именно он, Уинстон, и подстроил всю историю с анонимным письмом, желая приободрить унылого соседа.) Чернокожий друг отправляет Дона на поиски сына, заботливо обеспечивая мнимого отца авиабилетами, арендованными автомобилями, а главное, адресами его бывших возлюбленных. И Дон Джонстон нехотя отправляется в путешествие по волнам своей не слишком тревожившей его прежде памяти, чтобы разыскать некогда прекрасных дам и попутно, следуя законам жанра, развлечь зрителя чередой то грустных, то забавных, то пикантных сценок-встреч и острохарактерных блиц-портретов.

Первая встреча, как и подобает Дону, с Лаурой (Шэрон Стоун) и ее дочерью Лолитой (Алексис Дзиена). Лаура управляет грузовиком и в рабочее время разъезжает по богатым домам, чтобы разложить одежду в шкафах... по цвету. «Глупость не в том, чем мама занимается, — поясняет дочь, — а в том, что ей за это платят».

Дора, сыгранная Фрэнсис Конрой, бывшее «дитя цветов». Хиппи 60-х, она превратилась в нудного агента по недвижимости, жертву вегетарианства и здорового образа жизни.

Кармен Джессики Ланг представляет, пожалуй, самую причудливую профессию. Она коммуникейтер — посредник в общении людей с их четвероногими подопечными. Проще говоря, переводчик с лая, мяуканья, кудахтанья и т.д. Разговаривать со старинным другом у нее практически нет времени: во-первых, секретарша ее ревнует, во-вторых, вот-вот должна прийти солидная клиентка... игуана.

Наконец, Пенни Тилды Суинтон. Эта подруга юности страдает на далеком ранчо от одиночества в окружении свирепых ковбоев-байкеров. Появление Джонстона приводит Пенни в состояние шока и погружает в такую непреходящую тоску, что для Дона встреча заканчивается фингалом от байкеров: ведь просили же не расстраивать подругу.

Так бы и катился по хорошо обустроенным голливудским магистралям к своему трогательному и забавному финалу этот трогательный и забавный роуд муви, если бы не Джармуш. Если бы не его авторское присутствие в фильме, которое явно не исчерпывается одним только постановочным мастерством, оживляющим жанровые стереотипы. Джармуш-автор, конечно же, в отношениях с той легкомысленной стихией, которой сам же и дал ход. Он ведет то ли единоборство, то ли игру с жанром, но, похоже, без всякой глубокомысленной сверхзадачи, а лишь по воле свободного своего артистизма и ироничного ума — как когда-то в фильме «Ночь над землей» про ночных таксистов в разных частях света. Назвать победителя в этом единоборстве (в этой игре) трудно, да и не в том дело. Важнее, *как* Джармуш ведет свою партию, которая, по существу, оказывается главной внутренней интригой фильма.

Картина начинается с посвящения «проклятому поэту» Жану Эсташу. Джармуша вдохновил его фильм «Мама и шлюха», в котором привкус потерянности, разочарования, почти отвращения к жизни является наследием 68-го. У Эсташа тоже было про трудности перевода в диалоге между мужчиной и женщинами. Из памятного фильма Джармуш заимствовал даже некоторые изобразительные решения, скажем, сверхкрупные женские планы. Но в «Сломанные цветы» он не перетягивает политические контексты, волновавшие Эсташа, посвящение которому скорее формально обозначает прежнюю верность Джармуша сугубо авторскому кино. Другой, уже впрямую уко-

реченный в образности фильма знак авторства — фамилия героя: Джонстон. «Джонстон через букву «т», — постоянно уточняет герой фильма, как бы защищаясь этой «т» от чрезвычайной банальности своей фамилии. И «т» работает не только на образ героя. Она, застрявшая как кость в горле посреди простейшей фамилии, прочитывается в фильме и как самозащита автора, никогда не отказывающего себе в удовольствии остранить клише *буквальным* викторианским абсурдом.

Впрочем, буква «т» — не главная отличительная особенность Джонстона. На эту роль не случайно был приглашен именно Билл Мюррей. Джармушу была нужна его уникальная психофизика под маской знаменитого комика. После успеха в фильме «Трудности перевода» Мюррей существует где-то в пограничной зоне между большим студийным и независимым кино. И играет он так, словно безошибочно движется по тонкой разделительной линии. Его Джонстон — лысеющий, но все еще инфантильный мужчина, неизлечимый в своей наивности и детскости. Жизнь этого героя — сплошная неразбириха и колебания между аморфностью и решительностью, романтикой и скепсисом, комическим и драматическим. Известно, что в сценарии Джармуш во многом описывал самого Мюррея.

Не изменяя своей фирменной мимике (взлетающая бровь на застывшем лице, вращение глазами), актер ухитряется не пережимать, не бенефицианствовать. Кого именно пытается искать Дон — сына, утраченную любовь или самого себя? Себя сегодняшнего или безнадежно исчезнувшего в прошлом? В начале фильма мы застаем человека внутренне статичного, почти без свойств. Этот человек соглашается принять путешествие как лекарство, как средство против душевного обморожения. Но можно ли прокрутить замершие стрелки лет на двадцать назад, чтобы они снова пошли? Можно ли решить с шекспировской определенностью: был или не был? Влюблялся ли Джонстон искренне, подобно классическому праотцу Жуану, в каждую из своих женщин или уже тогда, в прошлом, пытался лишь заполнить зияющую душевную пустоту? Амбивалентная манера актерского существования позволяет Мюррею ставить вопросы, оставляя их без ответа, в пространстве недосказанного. Но именно эта недосказанность и необходима Джармушу-автору, чтобы создать образ внутренней жизни героя, экзистенциальное поле, в котором герой, внешне не изменившийся, внутренне все-таки пытается преодолеть инерцию своего бесконечного, похожего на коматозное состояние досуга, заполненного видеопросмотрами классических фильмов под классическую музыку.

Джармуш верен своему излюбленному отрывочному изложению и строит фильм отдельными главками-этажами. Эпизод может рассматриваться не только в общем драматургическом контексте, но и как самостоятельная миниатюра с зачином, кульминацией и финалом. И хотя в «Сломанных цветах», в отличие от фильма «Кофе и сигареты», отдельные новеллы прочно связаны образом главного героя, Джармуш оставляет зрителю возможность фрагментарного восприятия сюжета. Режиссеру не важна фабула. Он игнорирует идею сюжетной связки, предполагая, что даже эта «простенькая картина» должна стать очередным свидетельством диктатуры хаоса. Повороты судьбы проистекают из случайных эмоций, которые суть неконтролируемые молекулы Вселенной. Встречая кого-то в любой момент нашей жизни, мы не знаем, что произойдет дальше. Каждая мимолетная встреча может стать проходной или судьбоносной. По Джармушу, именно броуновское движение шансов, случайностей, таинственных связей ведет нас по жизни. Поэтому самое красивое в жизни — иррациональное.

Сочиняя, возможно, самый доступный из своих фильмов, Джармуш остается независимым, то есть верным лишь самому себе и провозглашенной когда-то идее «сводить сущность кинематографической формы к душе». Он старается в рамках предложенных им самим жанровых обстоятельств следовать авторским правилам, установленным еще в фильме «Более странно, чем рай». То есть по-прежнему пишет простые на вид сценарии, скрупулезно подходя к деталям, продумывая лейтмотивы, внимательно разрабатывая полифонию фи-

зических действий и мимику актеров. Вот рука все еще прекрасной Лауры — Стоун во сне скользит по лицу Дона, мешая ему дышать. Потом красавица Лаура вдруг поцелует руку бывшему возлюбленному. Вот крепкая рука Пенни (шатенка Тилда Суинтон совершенно неузнаваема в роли хозяйки ранчо) наотмашь дает пощечину — жест отчаяния и непрощения. А вот от простого, но похожего на пощечину вопроса: «У вас нет детей?» — отшатывается Дора. В глазах благовоспитанной и невозмутимой риэлтерши паника. И... мгновенное возвращение маски: «Мы с мужем так любим друг друга, зачем нам дети?» Допуская открытую эмоцию и даже откровенную сентиментальность, Джармуш тут же прибегает к непременному своему противоядию — иронии и хранит верность любимому утверждению Уайльда: «Жизнь слишком важна, чтобы принимать ее всерьез».

Самый серьезный, ключевой элемент фильма — розовый конверт. Его особая роль подчеркнута. В прологе нам показывают механический «балет»: фантастические конвейеры, письма, письма — они сами сортируются, выстраиваются стройными стопками, чтобы потом разлететься по миру и разнести горестные или счастливые известия — оглушить, обрадовать, удивить. Одно из писем падает к ногам Дона. *Весть* в розовом конверте. И при всей серьезности момента в нем уже угадывается что-то подозрительно–ироническое. В дальнейшем провокативность розового цвета будет лишь нарастать. С настойчивостью маньяка у всех своих женщин Дон Джонстон выискивает и высматривает розовые конверты, розовую бумагу, розовые визитки.

В отличие от черно-белого минимализма «Кофе и сигарет», «Сломанные цветы» буквально закипают розовой пеной, и, как знать, нет ли здесь — помимо иронии — и тайного смысла (точнее, столкновения смыслов), который Джармуш, тонкий ценитель самурайской культуры, вложил в ностальгический любовный сюжет. В европейском сознании розовое — цвет пошлости, в японской символике — надежды, весны. В знаменитом поэтическом послании «Из последней любви камикадзе» центральные строки: «Ветер украдкой сорвал розовый цвет — лепесток, весну прогоняя...» Джонстон дарит бывшим возлюбленным розовые цветы — символ утраченных надежд и намек на новые. Надежда угасает с каждым букетом. Иронию сменит печаль. Герой, заблудившийся на перекрестке времен, замрет на обочине — в руках сорванные полевые цветы (пластмассовые букеты уже розданы). Сцена обретет рифму в финале. Джонстон увидит юношу с розовой ленточкой на рюкзаке (мама на счастье повязала). Примет его за сына после простого диалога: «Чем ты занимаешься?» — «Философией и девушками». — «А я компьютерами и девушками». Надежда не покинет Джонстона, даже когда «сын» убежит. Но в этот момент мимо проедет «Фольксваген», из окна которого на героя в упор будет смотреть другой юноша, толстый, неприятный. Может, этот? Возможность, которая так и не становится действительностью. Но в русле авторской поэтики Джармуша возможность, вернее игра возможностей, гораздо важнее практической их реализации.

Дон останется на дороге у магазина, в очередной раз потеряв надежду на встречу. В конце своей одиссеи он так и не найдет преданно ожидающую его Пенелопу. Максимум, что (уступая жанровой определенности) позволит продекламировать своему Джонстону Джармуш, — это самодельная философема: «Прошлое не вернешь, будущее еще не здесь, оно неведомо, поэтому приходится жить настоящим». Но можно ли считать это выводом, итогом? Ведь Джармуш оставляет своего героя на перепутье: «Не хочу закрывать занавески в конце фильма, чтобы характер Дона продолжал существовать в зрителях, в мире».

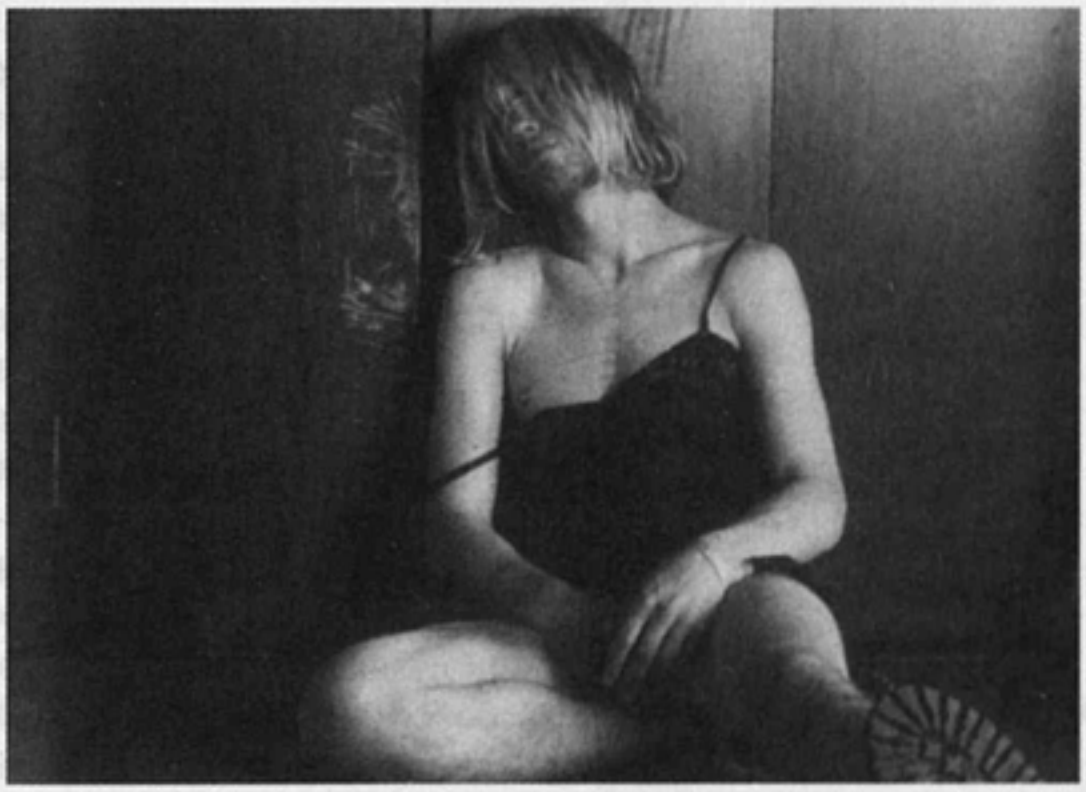
Сумерки кумира

Вопрос. Есть ли в этих трех фильмах общие темы?
Ответ. Все они во многом о смерти. Это трилогия — фильмы, возникшие как отклик на сюжеты, описанные в газетах. «Джерри» появился после сообщения о том, как двое парней пропали в пустыне. «Слон» — мой взгляд на историю перестрелок в школах, подобных «Коламбайн» в Америке в 90-е годы. Поводом для «Последних дней» послужила смерть Курта Кобейна в 1994 году.

Из интервью Гаса ван Сэнта[1]

На этот фильм я собирался с особым чувством.

Объяснить его несложно, тут было предощущение новой встречи с автором, сумевшим сохранить вызывающе яркую индивидуальность в непростых условиях голливудского кинопроизводства последних двадцати лет: сначала об этом заявили «Аптечный ковбой» и «Мой личный штат Айдахо», ленты, горькая исповедальность которых ассоциировалась с ранними шедеврами американской контркультуры (скажем, «Беспечным ездоком» Денниса Хоппера), а затем язвительно сатирическая киноэкскурсия по равнинам и ухабам национальной культуры — фильмы «Умереть за» и «Умница Уилл Хантинг». Экскурсия эта, завершившись в моем зрительском опыте отнюдь не бесспорным с точки зрения художественных решений, но безусловно актуальным «Слоном», свидетельствовала о том, что авторское кино, представленное творчеством ван Сэнта и еще более демонстративно противопоставивших себя политкорректному мейнстриму Джима Джармуша и Джона



«Последние дни» ***(Last Days)***
Автор сценария и режиссер **Гас ван Сэнт**
Оператор **Харрис Сэвидес**
Художник **Тим Граймс**
Композитор **Родриго Лопрести**
Музыкальный консультант **Терстон Мур**
В ролях: **Майкл Питт, Лукас Хаас, Азия Ардженто, Скотт Грин, Райан Фелднер, Ким Гордон и другие**
HBO Films, Pie Films Inc.
США
2004

[1] Здесь и далее высказывания режиссера цитируются по буклету XXVII ММКФ «Программа «8 ½ фильмов», с. 3.

Джоста, успешно развивается и сегодня. (Правда, в этот ряд упрямо отказывался встраиваться выкроенный ван Сэнтом по лекалам давней хичкоковской ленты «Психоз». Но, с другой стороны, кто из нынешних мастеров десятой музы в силах удержаться от искушения посоревноваться с непревзойденным мэтром экранного саспенса?).

Впрочем, у снедавшего меня перед сеансом заинтригованного ожидания был и другой, более интимный мотив. Помню, выходя на улицу, я даже напялил майку с ликом лидера знаменитой «Нирваны» Курта Кобейна, на которой, вровень с датами его рождения и смерти (1967—1994), были белым по черному запечатлены финальные слова, адресованные им всему миру (а может быть, никому в отдельности): *«Я ненавижу себя и хочу умереть. А им передайте: пусть за...тся»*.

Воспитанный на ритмах рок-н-ролла и с юных лет боготворивший «ливерпульскую четверку», уже в зрелые годы я испытал непостижимое чувство восторга, прорыва, какой-то странной душевной переполненности от донесенных через океан видеозаписями и компакт-дисками хитов «Нирваны». И еще деталь: эту траурную майку лет десять назад подарил мне знакомый англичанин, мой ровесник, поэт и университетский преподаватель, а в прошлом — фанат Вудстока, марихуаны и психоделики, дорого заплативший за беспечные увлечения юности: его любимая девушка погибла от передозировки героина. (О, знал бы я тогда, что пройдет еще несколько лет и игла — этот фирменный знак «загнивающего Запада» в массовом сознании россиян — станет и подлинным проклятием нашей молодежи, и мне в свой черед придется обивать пороги отечественных, отнюдь не благотворительных, лечебных учреждений, спасая молоденькую подругу от губительного пристрастия!)

Положив в основу фабулы своей ленты финальный этап существования реального человека, тем более кумира тысяч юных почитателей во всех уголках земного шара, ван Сэнт поставил перед собой заведомо высокую планку. Ибо гибель творца — всегда загадка. Загадка, глубиной и таинственностью уступающая лишь тому, что ей прямо противоположно: жизни творца, явлению творца, реальности его присутствия на земле[2].

Естественно, что режиссеру, отдающему себе отчет в том, с каким жадным интересом поклонники «Нирваны» рвутся приобщиться к последним мгновениям жизни, последнему взлету вдохновения ее лидера, захотелось прорваться сквозь защитные оболочки внешнего, случайного, показного в цепочке роковых обстоятельств, сопутствовавших уходу Курта Кобейна, к истинному, экзистенциальному, единственно реальному.

Но мыслимо ли прояснить для аудитории загадку гибели творца (все равно какого — от Чаттертона и Рембо до Мэрилин Монро и Джими Хендрикса), не заглянув в тайное тайных его беспокойного духа? Последнее между тем — задача труднейшая и до конца удавшаяся разве что великому Феллини в «8½». Зато неудач и полуудач на этом пути — десятки, может быть, сотни, не исключая и такого яркого образца биографии в авторском кинематографе, как «Дорз» Оливера Стоуна. К чести Гаса ван Сэнта, он и на этот раз пошел по собственному пути, не сулящему немедленного успеха, чреватому неизбежными издержками, но, бесспорно, оригинальному и подчеркнуто нетрадиционному. Траектория этого пути отчасти оказалась намечена двумя его предыдущими лентами — «Слоном» и «Джерри». Что же это за путь и насколько он плодотворен применительно не к безвестным бродягам из американской глубинки («Джерри») или к самым обычным портлендским школьникам, чьи имена забываешь, как только они исчезают из кадра («Слон»), а к кумиру стотысячных молодеж-

---

[2] Впрочем, никто еще, кажется, не озаботился ответом на вопрос, отчего искусство на любой из стадий своей эволюции (и прежде всего — современное) чаще и охотнее обращалось к феномену смерти художников, нежели к тайне их появления на свет и секрету их — всегда непредсказуемой — самореализации. Косвенным образом отреагировать на эту загадку временами пыталась разве что поэзия, в лице некоторых своих представителей полноправно уравнивавшая искусство с любовью, усматривая в последней такой же идеальный предел посюстороннего бытия, каким в реальном существовании людей предстает неизбежно завершающая его смерть.

ных тусовок, каждый шаг которого заранее расчислен и размечен вездесущими тружениками медиарынка и прилипчивыми репортерами?

Начать с того, что Курта Кобейна как такового, строго говоря, в фильме ван Сэнта нет. Есть его alter ego, сыгранный Майклом Питтом: прогремевший по Америке и всему цивилизованному миру рокер по имени Блейк — имени, парадоксальная двойственность которого, думается, в определенной степени проясняет декларированные (и в еще большей мере — недекларированные) устремления автора фильма. Ведь Блейком наверняка зовут каждого десятого или двадцатого, кого встречаешь на сабвее любого из американских штатов; он — что-то вроде Ивана из российской глубинки, о котором обожают рассказывать анекдоты ненадолго попадающие в нашу страну иностранцы. В то же время всякому элементарно образованному западному читателю и зрителю ведомо имя Уильяма Блейка — вошедшего в мифологию англоязычного мира поэта, графика, мистика и визионера. Короче говоря, это имя — синоним непонятого современниками гения.

Итак, перед нами лента не столько о Кобейне, сколько об обретающем с ним по ходу действия непостижимое сходство (уже за точность в выборе исполнителя ван Сэнт, я думаю, заслуживает приза на любом кинофестивале) музыканте, находящемся в состоянии затяжного творческого кризиса. Иными словами, она — о том, как *могли* сложиться последние дни и часы человека, которого с лидером «Нирваны» сближают внешность, возраст, жизненное призвание и профессия. Возникшее у интервьюеров в этой связи недоумение ван Сэнт поспешил развеять сам, заметив: «Мы доверились своей фантазии... В Портленде, конечно, нашлись люди, которые готовы были рассказывать истории про Курта, но мне захотелось положиться на собственное воображение и *сочинить рассказ про Блейка самому*» (курсив мой. — *Н.П.*)

Что это — инстинктивная дипломатичность режиссера, стремящегося избежать обвинений в искажении облика своего персонажа со стороны его близких, фанатов его творчества, или нечто иное, коренящееся в самом эстетическом методе ван Сэнта: попытка воплотить некий социопсихологический архетип, прочертить драматическую траекторию художнической судьбы в современной Америке?

Чем глубже погружаешься в плоть фильма, с ходу демонстрирующего безошибочные черты фирменного вансэнтовского стиля (остановленные, будто замершие планы загородного особняка на фоне доцветающей в преддверии ранней осени природы американского Запада; неожиданные смещения ракурса, то и дело маячащие в эпизодах, снятых в интерьере, символизируя тесноту, дискомфорт, безнадежную обособленность обступающих героя мебели, предметов быта, даже атрибутов творчества — к примеру, гитары, которую Блейк постоянно волочит за собой, точно опостылевшие вериги, отнюдь не трудясь заставить зазвучать ее струны), тем больше убеждаешься в верности второго предположения.

Оно же, к слову сказать, усугубляется и музыкой, снискавшей награду Высшей технической комиссии Каннского фестиваля за лучшее звуковое оформление. Музыки в фильме и впрямь немало, и истового поклонника «Нирваны» она озадачивает никак не меньше. Ибо, то убаюкивая, то завораживая, эта музыка в то же время гасит все страстные ожидания услышать за кадром ритмы самого Курта Кобейна, бешеная энергетика которых привычно доводила до экстатического исступления переполненные залы. Лишь в одном эпизоде обретает она возвышенно умиротворяющую тональность — когда обалдевший от безделья, наркотиков, непрошеных гостей и нарастающего недовольства собой Блейк, выскочив из своего удушающе комфортабельного дома, сбрасывает амуницию концертно-телевизионного ковбоя и нагишом ныряет в местный водоем, в буквальном смысле сливаясь с боготворимой его духовными отцами-нонконформистами, от Генри Дэвида Торо до Тимоти Лири, Природой.

Этот эпизод и есть кульминация фильма, коль скоро это понятие вообще применимо к ленте ван Сэнта.

Впрочем, почему бы и нет? С той лишь оговоркой, что «банальные» причинно-следственные мотивировки (вроде конкретных причин жизненного и творческого фиаско Блейка, корней его былой популярности, сопутствовавших удачных и неудачных сексуальных связях и т.д. и т.п.) программно вынесены за скобки фильма, делая, по сути, бессмысленной любую попытку связно пересказать то, что происходит на экране. Да иначе и быть не может, поскольку (и тут режиссер кардинально расходится с любым из создателей канонической экранной биографии какого бы то ни было художника) цель ван Сэнта — показать не финальный трагический излом героя (скажем, не отчаянные безответные звонки Мэрилин Монро в Белый дом в последнюю ночь ее жизни), а неопределенно протяженный цикл *умирания*, атрофии связей с окружающим, обрыва всех мыслимых путей и каналов коммуникации.

Зрителю, первый раз смотрящему «Последние дни», и не определить, сколько часов — или дней — существования Блейка объемлет фильм: предстающее на экране с математической точностью отвечает формуле, обозначенной Иосифом Бродским в одном из поздних стихотворений: «Постепенно действительность превращается в недействительность» («В следующий век»).

Что, как не угнетающие миражи недействительности, томительно плывущие перед глазами «жанровые картинки»: Блейк ест, пьет, что-то бурчит себе под нос, дает кому-то по телефону невразумительные обещания, переругивается с потерявшим терпение менеджером ансамбля, ускользает от одержимого идеей вернуть его в лоно «истинной веры» адепта какой-то из бесчисленных церквей, обосновавшихся в штате, но чаще и продолжительнее всего — спит. Растянувшись на полу кухни, у подножия лестницы на второй этаж, в углу гостиной, спит — в нелепом нижнем белье, делающем его похожим то ли на дремлющую девушку-подростка, то ли на перепившего трансвестита. И зрителю, равно как и невесть откуда приблудившимся гостям, не обращающим на хозяина дома ни малейшего внимания, не дано будет уловить роковой миг, когда он расстанется с жизнью...

Ибо сыгранный Майклом Питтом герой уже мертв — мертв с момента появления на экране. И то, что нам выпадает увидеть, — миги маскирующегося под быт *небытия*, необратимой оторванности творца от стихии творчества, от языческой энергии взлелеянной его темпераментом «Нирваны». В этой мимикрирующей не-реальности срабатывают силы и закономерности, о которых в том же стихотворении напоминал Бродский («Так, с годами, улики становятся важней преступленья, дни — интересней, чем жизнь; так знаками препинания заменяется голос».) В ней сама линейная последовательность событий (точнее, не-событий) предстает ненужным излишеством; и в этом смысле кажутся логичными и оправданными флэшбэки — они же «взгляды вперед», являющие собой еще одну фирменную особенность вансэнтовского стиля.

Дать собирательный портрет поколения идолов контркультуры на этапе ее окончательного поглощения конвейерными механизмами политкорректного истеблишмента — задача едва ли менее обязывающая, нежели предложить каноническую экранную биографию одной из ее ярчайших фигур. И вряд ли поднимется рука бросить в Гаса ван Сэнта камень за то, что в герое Майкла Питта оказалось меньше общего, чем различного, с его реальным прообразом. Хотя готов поручиться: поклонников Курта Кобейна «Последние дни» удовлетворили не до конца. Откровенно говоря, меня тоже.

ЕЛЕНА ПЛАХОВА

Возвращение блудного отца

Хоуард Спенс (Сэм Шепард) видал лучшие дни. Когда-то он был большой звездой, играл безупречных героев вестернов. Теперь, дожив до шестидесяти, холостой артист с внешностью стареющего супермена движется в порочном круге наркотиков, алкоголя и беспорядочной половой жизни с девчонками криминального возраста. Так он пытается взбодрить себя и забыть горькую правду о том, что на его долю остались только непрестижные роли второго плана. Однажды он устраивает дебош на съемках и бежит в тот городок в штате Невада, где он родился и где до сих пор живет его мать. От молодящейся старушки Спенс узнает, что ей както звонила женщина, которая сказала, что беременна от ее сына.

В дальнейшем фильм «Входите без стука» развивается, как образцовая индийская мелодрама о поиске блудным отцом сына. Сюжет обострен фигурой частного детектива, который нанят голливудской компанией, чтобы найти Спенса и вернуть его на съемки. Ясно, что плохо такая история кончиться не может, что зрители в финале будут рыдать — даже элитарная публика Каннского фестиваля устроила после просмотра небывалую двадцатиминутную овацию. Режиссер картины Вим Вендерс утверждает, что не испытывал ничего подобного в своей жизни. А он, пребывая в том же возрасте, что и его герой, тоже видал виды и знавал лучшие времена.

Вендерс был одним из моторов «молодого немецкого кино», считался самым молодым классиком Европы, его называли Антониони эпохи постмодерна. Еще в ту пору он начал ездить на работу в Голливуд, а фильм «Париж, Техас» (1984) был удостоен в Канне «Золотой пальмовой ветви». Картина Вендерса «Небо над Берлином» стала художественным символом объединения Германии. Немецкого режиссера избрали президентом Европейской киноакадемии. А потом стали говорить, что Вендерс «уснул», почил на лаврах, потерял инстинкт и драйв.

«Входите без стука» *(Don't Come Knocking)*
Автор сценария **Сэм Шепард**
Режиссер **Вим Вендерс**
Оператор **Франц Ластиг**
Композитор **Т-Боун Бёрнетт**
В ролях: **Сэм Шепард, Джессика Ланг, Тим Рот, Гэбриел Манн, Сара Полли, Ева Мари Сэйнт**
Reverse Angle Production GMBH, ARTE France
Германия — Франция
2005

Его фильмы стали скучными и манерными, перестали привлекать сначала публику, потом и самых преданных коллег. Мел Гибсон, снявшийся в одной из последних картин Вендерса («Отель «Миллион долларов»), сказал, что она получилась «скучнее, чем задница пса». С фильмом «Входите без стука» Вендерс вернулся на орбиту интереса и моды — пускай даже каннское жюри проигнорировало вердикт зала и не присудило режиссеру никакого приза.

Фильм очень красиво снят. В нем представлен фирменный вендерсовский стиль: заторможенные проезды сквозь застывшие, слегка искривленные природные пространства, великолепные каньоны, очаровательные маленькие городки во французско-баскской провинции. В нем больше, чем когда бы то ни было, сентиментальности. В нем есть звезды: помимо Сэма Шепарда — его жена Джессика Ланг (Дорин, бывшая возлюбленная Спенса), Тим Рот (детектив Саттер), хичкоковская «ледяная блондика» Ева Мари Сэйнт (мать Спенса). В роли дочери героя — молодая популярная Сара Полли. За каждым из этих артистов тянется определенный мифологический шлейф, и взаимодействие этих мифов определяет эффективность драматургии фильма.

При этом можно сколько угодно задавать вопросы о нелепостях той же самой драматургии. Например, если Хоуард Спенс такой уж анфан терибль и к тому же не Джон Уэйн и не Джеймс Стюарт, а работает в основном на подхвате, почему продюсеры носятся с ним как с писаной торбой? Почему сначала прощают ему дебоши и хамство, а потом разыскивают его по всей Америке? Не меньше сюжетно-драматургических неувязок с линиями героинь Джессики Ланг и Сары Полли. Однако все это не имеет почти никакого значения по одной простой причине: мы находимся в постмодернистском бесплотном мире и пространстве Вима Вендерса.

Когда-то, правда, оно не казалось совсем уж виртуальным и худо-бедно сопрягалось с объективной реальностью. Это могла быть реальность индустриальной Германии с бесконечными заводами и железными дорогами вдоль Рейна («Алиса в городах»). Это могла быть мифологизированная, но все же реальность провинциальной Америки («Париж, Техас»). И там, и там люди теряли и находили друг друга. Но и там, и там ощущалась физическая почва под ногами — как в классической сцене из раннего фильма Вендерса «С течением времени», где герой-путешественник самым натуральным образом, сев на землю, испражнялся, и это был очень реальный и по-своему очень красивый акт.

Начиная с берлинских ангелов, Вендерс стал отрываться от земли. Его увлекли новые технологии, особенно японские, на косвенной рекламе которых (теперь это называют product placement) он получил финансирование нескольких своих картин. Почва ушла: глобальные проекты обо всем на свете оказывались в итоге фильмами ни о чем. Сам Вендерс стал восприниматься, как хамелеон, умеющий имитировать любой образ, но образ, лишенный содержания. Или таким должен быть художник эпохи постмодерна? Может быть, судьба Вендерса — лишнее свидетельство того, что эта эпоха кончилась?

По сути и новый фильм не более чем очередная имитация. Сэм Шепард и Джессика Ланг пытаются оживить штампы, и иногда это им удается. Понятно почему. Они вместе с Вендерсом обращаются к общим воспоминаниям, когда начинался их тайный роман, а молодой немецкий режиссер, делавший карьеру в Америке, был их другом и участником «заговора». Он хотел пригласить Шепарда на роль в фильме «Париж, Техас», но сначала студия не позволила, потом сам Шепард не согласился, говоря, что это для него слишком близкий материал, что он не готов играть в кино по собственному сценарию.

Теперь Вендерс применил более тонкий ход. Как он сам рассказывает, сначала заказал сценарий Шепарду, потом спросил, кто будет играть главную роль. Может, Николсон? На что услышал: а не лучше ли, если я сам сыграю? Шепард и Ланг живут в деревенском уединении без факса и компьютера, знаменитый актер и сценарист больше времени уделяет рыбалке, чем кино, знаменитая актриса, по сути, пожертвовала карьерой ради детей. Но дети выросли, и теперь у нее не было повода уклониться от предложения Вендерса и не сыграть бывшую пассию своего мужа.

Как показал Каннский фестиваль, Вим Вендерс снова обрел чутье на востребованные публикой темы. Возвращение блудного отца стало центральным сюжетом Канна. Ему отдал дань и другой классик — американец Джим Джармуш, снявший мелодраму «Сломанные цветы» (тоже, между прочим, с Джессикой Ланг в эпизоде). В ней, правда, больше смешного, но Вендерс никогда не отличался обостренным чувством юмора.

НИНА ЦЫРКУН

В той области небес

Карлос Рейгадас, тридцатичетырехлетний сценарист, режиссер и продюсер, стартовавший три года назад с фильмом «Япония», после Канна показанным на многих международных фестивалях, произвел в мексиканском кино революцию, которая еще не вполне оценена. Он в одиночку вышел против мощной и всеобъемлющей национальной традиции мелодраматизации, не только породившей пресловутую теленовеллу, но и проникшей в жанровые поры всей киноиндустрии страны. Даже изощренный Артуро Рипштейн, почти классик, ставя свои ироничные черные комедии, окрашенные в национальные цвета гротеска, абсурда и парадокса, время от времени разбавляет свирепую жестокость и слепую страстность слезливой жалостливостью. В своем новом фильме «Битва на небесах» Рейгадас обошелся без первого, второго и третьего. Жутковатая завязка — не первой молодости супружеская пара, не особо бедствующая, вполне пристойного вида, похищает ради небольшого выкупа ребенка своей не то соседки, не то родственницы, и ребенок внезапно умирает, — так вот, эта свирепая и жалостливая завязка оказывается за кадром. Скудную, буквально телеграфную информацию о случившемся мы получаем из уст главного персонажа, Маркоса, когда он в двух словах сообщает об этом своей любовнице проститутке Ане. Никто и ни при каких обстоятельствах не рвет здесь страсти в клочья. Вики, мать ребенка, озабоченно, но без внешней аффектации рассуждает в автобусе о том, где собирается достать деньги для выкупа; Маркос безучастно принимает ласки юной Аны и неловкими пальцами нежно поглаживает спину тихо приникшей к нему жены. Это как бы европеизированная Мексика, преобразившаяся через

«Битва на небесах» ***(Batalla en el cielo)***

Автор сценария и режиссер **Карлос Рейгадас**
Оператор **Диего Мартинес Виньятти**
Художники **Эльса Руис, Даниела Шнайдер**
В ролях: **Маркос Эрнандес, Анапола Мушкадис, Берта Руис, Росалинда Рамирес и другие**
Mantarraya Producciones, Société Parisienne de Production de Films (SPPF), No Dream Cinema, Essential Filmproduction, Mackey Co., Tarantula
Мексика — Бельгия — Франция
2005

фильтры тех кинематографических правил, которые признал над собой режиссер. Рейгадас открыто декларирует свои пристрастия и легко узнаваемо материализует чужие формальные влияния — Брессона, Дрейера, Тарковского. Эллиптичность повествования, долгие статичные планы, предпочтение фронтальным проекциям, использование непрофессиональных актеров — от Брессона; скульптурность персонажей — от Дрейера; «знаточеская» метафоричность, сталкивание в пространстве кадра художественных произведений и персонажей — от Тарковского (в финале фильма даже почти прямая цитата из «Андрея Рублева» — попытка заставить зазвенеть колокол.) Однако формальные приемы здесь не просто склад постмодернистского инвентаря, они собраны, чтобы подчеркнуть намеренную отстраненность взгляда автора, отказывающегося разжалобить зрителя, но обращающего его внимание на нечто принципиально иное — иррациональное безумие мира. И все же это не мир вообще. Это Мексика. А потому не обошлось и без влияния режиссера-иностранца, который, по замечанию Рипштейна, лучше всех прочувствовал суть мексиканизма, в то время как другие, в том числе Эйзенштейн и Форд, были всего лишь зачарованы его живописностью и фотогеничностью. Но об этом чуть позже, а пока надо заметить, что Рейгадас как раз от живописности и отказывается — у него камера настойчиво панорамирует неказистые виды Мехико-Сити, подземный переход и панельные стены домов с облупившейся штукатуркой, для того чтобы в решающий момент оставить героя наедине с собой в чистых высоких горах, где на фоне неба отчетливо видны два креста, и укутать его облаком, растворить в неземном эфире.

Пребывание Маркоса в городе — блуждание по порочному кругу; эпизоды в подземном переходе и пустой комнате, где происходит сексуальная сцена, охватываются камерой с верхней точки — панорамной петлей, в центре которой Маркос, словно бы душа его смотрит на брошенное тело. Это блуждание заканчивается добровольно выбранным наказанием. Маркос на коленях, с закрытыми каким-то колпаком или снятой рубахой глазами совершает паломничество к базилике чудотворной Девы Марии Гваделупской, где его, впрочем, поджидают исполнители суда земного — полицейские. Церковь — это «искусственная пещера», горняя обитель, к которой Маркос ползет на коленях, завершая свои земные блуждания, заведшие его в тупик. Ритуал паломничества, утратившего, по мнению Рейгадаса, свой сущностный смысл, в «крестном пути» Маркоса возвращает его себе, подготавливая грешника к символическому воскрешению.

А теперь вернемся к тому, о чем шла речь выше. Иностранец, невероятно точно ощутивший и воплотивший суть мексиканизма, — это Луис Бунюэль, чья «Дневная красавица» стала непосредственным источником сюжетного заимствования о богатой девице, генеральской дочери Ане, не денег ради подрабатывающей в борделе с кокетливым названием «Бутик». Но Ана у Рейгадаса — не просто скучающая буржуазная девица, снедаемая пороком: в фильме она выполняет своеобразную роль весталки, храмовой проститутки — ведь именно от нее Маркос впервые слышит слова о том, что он должен сам сдаться полиции, то есть покаяться. Отчетливо заметно здесь и влияние «Виридианы» — хоровод безобидных марионеток, превращающихся в капричос, маски ужасного. Но взгляд Рейгадаса оставляет еще меньше надежд: если у Бунюэля голоса умоляющих и молящихся перекрываются молчанием тех, кто кладет кирпичи и сколачивает столы и стулья, то у Рейгадаса безмолвный колокол, сколь ни пытаются раскачать его звонари, не в силах перекрыть гром небесный.

Название фильма «Битва на небесах» — цитата из Откровения святого Иоанна Богослова (Апокалипсиса). «И произошла на небе война: Михаил и Ангелы его воевали против дракона, и дракон и ангелы его воевали *против них,* но не устояли, и не нашлось уже для них места на небе... Горе живущим на земле и на море! потому что к вам сошел диавол в сильной ярости...»

Ярость дьявола, выбравшего одной из случайных мишеней Маркоса и его жену, натолкнулась на тихое героическое сопротивление, посрамившее князя тьмы. Фильм завершается символическим планом, с которого и начинает-

ся, — пресловутой фелляцией, послужившей к бездоказательному обвинению фильма в порнографии[1]. Однако если в начальном эпизоде этот процесс показан в реальных жизненных, «земных» красках, то в финале цвет уходит, представляя Маркоса и его любовницу-проститутку-весталку Ану в белом, символическом свете. И его лицо с безмятежно-спокойной, счастливой улыбкой говорит об их встрече в некоем ином, надмирном пространстве. Рейгадас подготовил вхождение своего героя в это новое пространство, заставляя его не раз «выпадать» из пространства реального, например, в подземном переходе, где он внезапно перестает слышать звуки и голоса, или в вагоне метро, где он, теряя очки, как бы перестает видеть окружающих его (враждебных) людей, устремив взгляд прямо в объектив кинокамеры.

Высший безмятежный покой достигается ценой титанических телесных усилий, формально оправдывающих акцент на изображении тела, лишенного внешней привлекательности, уязвимого и страдающего. Если прежде статическая скульптурность обнаженного тела Маркоса фиксировала его «машинообразность», то в финале оно помещается в другой контекст, «оживляющий», стало быть, одухотворяющий это бедное тело, — оно начинает существовать в иной реальности, связывая воедино смерть, оргазм и возрождение.

[1] Для различения порнографии существует набор абсолютно определенных, *формальных* признаков, о которых здесь не место (не хочется) говорить и которых в фильме Рейгадаса нет.

КАРЛОС РЕЙГАДАС:

«Красоту можно обнаружить рядом с безобразием»

Карлос Рейгадас

— Ваш фильм «Битва на небесах» был вдохновлен реальными, взятыми из жизни персонажами?

— Да. Маркос Эрнандес работал вместе с моим отцом в Министерстве культуры. Он снимался у меня в небольшой роли в «Японии», и я уже тогда подумывал о том, чтобы занять его в своей следующей картине. Как Алехандро Ферретис подвиг меня на создание «Японии», так и Маркос в большой степени содействовал постановке «Битвы на небесах».

Маркос — идеальная фигура для исполнения роли человека, мучимого внутренним разладом, погруженного в свои проблемы и обладающего некоей загадочностью. Мне нравится изображать людей такими, какие они есть, как свет на воде, как дерево или красивая картина. Тогда камера схватывает их внутреннее содержание. Маркос не пытается притворяться тем, кем не является на самом деле. Он таков, каков есть. Это мой идеальный актер.

— Вы, стало быть, ищете актеров, которые не «изображают», а скорее раскрывают себя?

— Маркос ничего и никого не репрезентирует, и такая задача перед ним не стояла. На мой взгляд, мы максимально близко подходим к человеку, когда он просто стоит перед камерой, не пытаясь передать никакого «смысла». Мои актеры не читали сценарий перед съемкой и не знали, о чем думают их персонажи. Мне нужно было самое естественное из всех возможных «представление», а еще лучше — отсутствие всякого «представления». Роль Аны, которую играет Анна Мушкадис, я значительно изменил, текст переписал и уточнил поведение этой героини, чтобы все соответствовало ее личности. Если меня что-то привлекает в том или ином человеке, я конструирую роль из того зерна, которое привлекло мое внимание. Человек — вот отправная точка. И еще мне нравится, когда меня внезапно поражают спонтанная реакция или благородство непрофессионального исполнителя.

— А какую роль играет телесность актера в раскрытии его тайны?

— Работая над сценарием, я воображаю вещи такими, какими их чувствую. Так было и с Маркосом, и с городом Мехико, и со всеми городскими шумами. Я пытаюсь показать кожу, волосы, запах и свет. Весь фильм крутится вокруг этого стремления: anhelo по-испански — прочувствовать, познать, оказаться на том самом месте. Я не считаю своей задачей давать ответы, но и ставить вопросы — тоже. Я доволен уже тем, что наблюдаю тайны жизни, существования и сознания.

Один из путей приближения к миру лежит через тело. И в финале фильма становится очевидно, что, кем бы мы ни были, мы в первую очередь состоим из плоти, которую однажды покинем. Каждый из нас эфемерен, но в то же время уникален, и каждый — бог.

— Каким образом мексиканское общество влияет на ваших персонажей?

— Сегодня в Мексике похищение детей очень распространенная вещь. Именно это стало отправной точкой в разговоре о вещах универсальных. В сущности, Маркос мог бы быть немцем, китайцем... Фильм разворачивается в сложном социальном контексте, но это не политическое кино, потому что в центре его — человек, раздираемый противоречиями между его поступками и его природой.

— Маркосу в самом деле было необходимо совершить похищение?

— Я хотел показать сложность жизни и трудности выбора через акт похищения. Маркос ведь не бедный человек. У него дом, семья. Ему не требуется похищать чужого ребенка ради хлеба насущного, он делает это, чтобы, к примеру, купить подержанный автомобиль. И выбирает жертву в своем кругу, потому что это проще всего, это не то, что украсть сына богатых родителей, которого стерегут охранники.

— Ваш фильм изображает моральную деградацию?

— На первый взгляд персонажи «Битвы на небесах» аморальны: жена Маркоса — похитительница, Ана зарабатывает деньги проституцией. Но они не «погибшие души», потому что их поведение в собственных глазах — нормально. Маркос тоже считает, что он нормален, но его природа бунтует. Он осознает свою вину не разумом, но вся его плоть протестует против его преступления.

— Почему религия играет в вашем фильме центральную роль?

— В Мексике основой католицизма является не духовность, а ритуал. Например, святая Дева Гваделупская считается Матерью всех мексиканцев, и потому ее любовь к своим чадам безусловна и безгранична, а мексиканцы рады всю жизнь оставаться детьми. Паломничество в фильме — акт скорее общественный, чем религиозный. Как и все прочие, жена Маркоса хочет очиститься через ритуал: она согрешила, а теперь покается. Почему бы не грешить и каяться, как все прочие? Напротив, Маркос начинает свой путь, чтобы встретить свою судьбу.

— Откуда возник в вашем фильме мотив мрачного романтизма?

— Мне нравится работать с сильными эмоциями на их пике, как Росселлини работал в Помпее в финале «Путешествия в Италию». Мне нравятся картины немецких романтиков. Они изображают природу взрывной, величественной, бесконечной, но в то же время нуждающейся в присутствии человека.

— Вам нравится провоцировать зрителя?

— Видеть, как юная, красивая, богатая девушка занимается фелляцией с бедным пожилым мужчиной, для многих зрителей должно быть неприятно. На первый взгляд это вызывает чисто эстетический шок, но на самом деле здесь нарушается глубинное табу. Речь идет о социальных различиях. Если бы этот мужчина был богатым наркоторговцем, никого бы этот момент не шокировал: ну, проститутка занимается своим прямым делом. Я не то чтобы провоцирую зрителя, я пытаюсь вызвать у него сильные эмоции.

— Вы специально ищете эстетически шокирующие моменты, особенно в любовных сценах?

— Нет, потому что мне кажется, что тела моих персонажей прекрасны. Мы видим их смуглую кожу, покрытую капельками пота, великолепные изгибы фигуры. Я показываю все это с величайшим уважением — ведь большинство людей выглядят именно так, как Маркос и его жена, а не как кинозвезды. Лично мне приятнее видеть, как занимаются любовью Маркос и его жена, чем Том Круз с какой-нибудь голливудской дивой. Я не стремлюсь никого шокировать. В этой сцене тела выражают хрупкость персонажей. Абсурдно видеть пару, занимающуюся сексом на отглаженных простынях с пристойно прикрытыми сосками и гениталиями. Я предпочитаю снимать секс таким, каков он в реальной жизни. Эта красота должна вызывать у зрителя те чувства, какие он сам испытывает в такие моменты. Мы ведь состоим из тела и души.

— Сексуальность — ключ к вашему герою?

— В начале и в конце фильма секс связан с верой. Сексуальные отношения Маркоса с женой носят эротический характер. А секс между Маркосом и Аной — это инструмент манипулирования. Ана считает, что властвует над желаниями Маркоса, но она ошибается. В тот момент Маркосу нужно было быть услышанным.

— Секс несет в фильме метафорический смысл?

— Мне хотелось начать фильм с крупного плана лица, ведь оно — отражение нашего внутреннего «я» и простейший способ явления себя другим. А потом расширить границы кадра и понемногу приоткрывать движения мужчины и женщины, их взаимодействие, как будто они олицетворяют человечество. Этот теплый интимный акт очень кинематографичен. Я пытался не впасть в порнографию, которая нацелена на возбуждение зрителя. Я хотел сделать этот момент трогательным. В этой начальной сцене заложена одна из главных мыслей фильма: люди прикасаются друг к другу, но они остаются отчужденными. Между ними всегда сохраняется неодолимая дистанция, и это заставляет их страдать. Сексуальность имеет плотскую и метафизическую стороны, поверхностную и глубинную. Я пытался показать фелляцию как сексуальный акт и как акт веры.

— Какова роль городского и загородного пейзажа в формировании вашего визуального стиля?

— В «Японии» пейзаж был сам по себе персонажем, иллюстрирующим мысль о том, что могучая природа способна пробудить человека от спячки. В «Битве на небесах» город постоянно воздействует на персонажей, особенно на Маркоса, который несет на себе всю тяжесть драматургического конфликта. На фоне Мехико-Сити мне хотелось показать боль и отчаяние. Иногда городская жизнь подавляет людей, и я пытался продемонстрировать это в нескольких эпизодах, используя документальный стиль, дрожащую камеру. Это выбивается из более стилистически гладких эпизодов. Например, когда Маркос уходит из города и останавливается у бензоколонки, свет и музыка создают магический эффект: мы попадаем в поэтический мир, где остановилось время.

— Вас не обвиняют в избыточном использовании движущейся камеры?

— Мне нравится использовать камеру как кисть, видеть краски, которые она «пишет». После «Японии» я понял, что не стоит чрезмерно передвигать камеру, она должна быть более спокойной. В «Битве на небесах» я хотел создать язык больше через монтаж, чем через движение камеры. Потому что в городе пространство ограничено, и в фильме оно является «урезанным». В кон-

це концов я использовал только круговую панорамную съемку, которая должна была выполнить специфическую функцию: вывести в пространство-время прямо из любовной сцены.

Иногда мы видим мир как бы наполненным музыкой: пространство, время, материя начинают танцевать. Реальность может быть безобразной, нейтральной или стилизованной. Все зависит от того, как на нее смотреть.

— Насколько близким себе вы ощущаете тот мир, который снимаете?

— Когда смотришь из иллюминатора самолета, все кажется относительным и понимаешь, как же мы ничтожны. Вот почему, даже считая историю Маркоса сильной и уникальной, я чувствую, что должен держаться от нее на дистанции. Такое отчуждение нечасто встречается в кино, потому что зрителям хочется быть вовлеченными в историю. Я же предпочитаю пригласить зрителя найти собственное пространство и время в фильме и хочу предложить ему возможность увлечься чувствами.

— Какие влияния вы испытывали, снимая этот фильм?

— Я был свободен от влияний. Но во время съемок думал о Росселлини и его фильме «Рим — открытый город». Он создал художественную историю из послевоенной реальности. С точки зрения визуальности я думал о живописи Тициана и Тинторетто.

— Какова связь между вашими образами, с одной стороны, и звуком и музыкой — с другой?

— На мой взгляд, кино очень близко музыке. Я делаю раскадровку так, будто сочиняю музыку. Иногда мне нужен только дуэт флейт, потом должны подключиться струнная группа и цимбалы. Мне нравится, когда фильм бесконечно переходит от большого к малому и наоборот: это создает движение, как в симфонии. В «Битве на небесах» звук часто носит субъективный характер, потому что с его помощью передается то, как Маркос видит и понимает мир. Я использую также и субъективную камеру, но она не несет в себе того благородства, как звук в обрисовке персонажа. Когда Маркос покидает город и останавливается у бензозаправки — музыка Баха поднимает эту сцену из обыденности. Я не стараюсь быть реалистом. Люблю контрасты и парадокс: красоту можно обнаружить рядом с безобразием. Иногда, когда слышишь прекрасную музыку в отвратительном месте, это место наполняется волшебством.

— Вы ощущаете свою близость к «магическому реализму»?

— В «магическом реализме» отрыв от реальности выражается только через физическую материю: изображать девушку в платье со шлейфом длиной в семь километров — это совсем не мое. Я предпочитаю универсум Кафки с его метафизическим измерением. Я пытаюсь открыть неожиданную красоту в реальном или, лучше сказать, в вещах как они есть.

— Название «Битва на небесах» — это тайна?

— В нем содержится определенная ирония, потому что Мехико-Сити слишком далек от небес. Как и в случае с «Японией», финал моего фильма открыт. Можно, например, предположить, что Маркос ведет свою борьбу в инфернальном городе, или что идет битва греческих богов на Олимпе за человеческую душу, или... словом, сколько зрителей, столько может быть и версий.

— А есть ли в вашем фильме надежда?

— Финал парадоксален. Тело Маркоса умирает, но тайна остается. Мне кажется, этот фильм оптимистичен, несмотря на его трагизм. Оптимизм просвечивает благодаря красоте и стремлению Маркоса познать себя лучше и глубже. Но не думаю, что Маркос ощутил себя на небесах только потому, что ему лизали член.

Интервью из буклета к Каннскому кинофестивалю

Перевод с английского Н.Цыркун

Версты полосаты

Игорь Стрембицкий — молодой украинский режиссер, выпускник Киевского университета театра, кино и телевидения, ученик одного из интереснейших постсоветских документалистов Сергея Буковского («Знак тире», «Красная земля», «Война: украинский счет») и — каннский лауреат. Присуждение дипломной работе Стрембицкого «Путники» («Подорожні») «Золотой пальмовой ветви» за лучший короткометражный фильм стало одной из неожиданностей фестиваля и вызвало очень разноречивую реакцию. Налет сенсационности, конечно, несколько мешает сосредоточиться на эстетическом качестве картины, но сделать это необходимо.

Сразу бросается в глаза отказ от линеарного, четкого сюжета. Фабульную историю заменяет движение образов, их перекличка и драматичные отношения с пространством. Фильм Стрембицкого построен преимущественно на крупных планах, реже — на средних; общих, пейзажных практически нет. Герои — по преимуществу обитатели Дома ветеранов сцены, пациенты психоневрологического диспансера. Вводя в кадр тех, кто редко попадает в поле нашего зрения, режиссер, однако, преследует более высокую цель, нежели сочувствие, — попытаться проникнуть в тайну жизни как таковой. Ни много ни мало.

Метафора жизни, судьбы как пути предельно клиширована. Чтобы избежать этой затертости, Стрембицкий делает шаг в сторону, вбок, на обочину: необходим взгляд (на) тех, у кого, как принято считать, нет пути. Но структура фильма размечена в образных координатах дороги. Обозначены своего рода смысловые версты: старик на койке приюта; незрячий дед-бодряк, читающий стихи о любви; красивая молодая девушка, позирующая в стилизованном под фотографию из фотоателье (белая простыня, цветочек в горшке) кадре; мать и дитя в похожей композиции; женщина с ребенком на заснеженном поле; ребенок, бегущий через поле; мальчик, играющий на баяне рядом с уходящим вдаль поездом. От старости — через

«Путники»

Автор сценария **Н.Кокончук**

Режиссер **И.Стрембицкий**

Операторы **И.Стрембицкий, А.Васильев**

Звукорежиссеры **В.Кулешова, И.Стрембицкий, Э.Смолов**

Киевский национальный университет театра, кино и телевидения имени И.Карпенко-Карого

Украина

2005

любовь и рождение — к детству — не столько обратный отсчет, сколько цикл земного существования, из которого исключена смерть. Пространственная ось задана столь же внятно. Вначале коридор диспансера, по которому, заглядывая в палаты, проходит врач, затем другой, похожий скорее на тоннель коридор, по которому неторопливо уходит слепой, исполнив стихи о любви, наконец — финальный бег экспресса: выход всегда есть. Так, в деталях и без иносказаний, прорисовывается полноценный пространственно-временно́й континуум «Путников». А необходимым контрапунктом, остановками среди этих медлительных или мгновенных (монтажные склейки фильма — резкие белые вспышки) бросков вдаль, в будущее/прошлое, как раз и являются сосредоточенные диалоги камеры с героями. Стрембицкий не просто смотрит — он дает им позировать, устраивать собственный нехитрый театр; в логике фильма такая игра естественна: постоялец диспансера, вытягивающий советское душещипательное «Звездочка моя ясная», и кокетливо позирующая девушка, и еще пациенты, которые в полной тишине (звук тактично выключен, это вообще удивительный по своей внутренней красоте фрагмент) повторяют ее позу на фоне простыни с больничным штампом, и еще один, нетерпеливо переминающийся у решетки...

Их — наш — мир состоит из тех же простых элементов. Стакан чая в подстаканнике, блюдечко с рафинадом, «довженковский» дождь, ворошащий ветви за окном, старые фотографии, подложенные под стеклянную вазу, — все это неброско и точно выпестовано камерой. Так складывается черно-белая десятиминутная сказка странствий или одного пути на всех. Пути, который нелинеен, как и сюжет жизни, где сразу связаны ее начало и завершение, а будущее сохраняется не менее надежно, чем прошлое.

ИГОРЬ СТРЕМБИЦКИЙ

Вместить все

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК

Игорь Стрембицкий

Дмитрий Десятерик. Не терпится узнать, откуда ты такой взялся?

Игорь Стрембицкий. Я родился в Прикарпатье, в селе Парище, это Надвирнянский район, Ивано-Франковская область, родители до сих пор там. В шестнадцать лет поступил в строительный техникум в Черновцах и после домой больше чем на год не возвращался... После армии решил поехать в Киев, попробовать поступить на режиссуру. В тот год набирали только документальное кино, но был большой конкурс. Закончил мастерскую Сергея Буковского и Владимира Кукоренчука.

Д.Десятерик. Специализацию по документалистике они тебе определили?

И.Стрембицкий. Они несколько месяцев вели подготовительные курсы при институте, рассказывали, что такое документальное кино. Оказалось, если в игровом можно одну выигрышную картину снять и потом в этой славе всю жизнь жить и более или менее тебя будут помнить, то документальное — слишком тяжелый хлеб. Сам носишь штатив, камеру, сам снимаешь, сживаешься с героями, пьешь с ними, и ничего в этом хорошего нет. И еще нам показывали много фильмов. Когда я все это послушал, посмотрел, то сознательно уже решил идти на документальное кино именно к этим мастерам.

Д.Десятерик. Какие главные трудности пришлось преодолевать при работе над «Путниками»?

И.Стрембицкий. Проблемы скорее были во мне самом. Нужно было решить, стоит ли заниматься профессией. Мой первый материал был просто ужасен, даже не стандартный, а... как вам сказать... Правильный студенческий. Я действительно не хотел этого, почему же наснимал такие глупости?! Все выбросил и долго после этого не снимал. Осталась бракованная пленка на пятнадцать минут. У одного куска срок годности в 1998 году закончился, а у другого — в 2000-м, из них нужно было сделать часть, то есть десять минут. И я понял, что очень четко должен знать, что хочу сказать, кого и что хочу увидеть в кадре. Ходил, искал, фотографировал, долго общался с героями, спрашивал, как они себя хотят видеть. Не заставлял их ничего делать... Длинные планы или диалоги я не снимал, только песни оставлял, а остальное делал фрагментами.

Д.Десятерик. Именно поэтому такое построение сюжета?

И.Стрембицкий. Я не хотел никому отдавать предпочтение. Если бы остановился на психоневрологическом диспансере, это было бы кино о нем, а если бы на Доме ветеранов сцены — уже другая история. Меня же интересует скорее не история, а люди. Да и пленки не было, на пятнадцати минутах сделать историю, остановиться на каком-то герое и его полностью раскрыть нереально. Когда, например, идет чистая документалистика — это наблюдение. Я снимал факт. Старался меньше включать-выключать камеру. Простая композиция, монтаж — от засветки до засветки: я камеру выключал и так оставлял в ленте. И это не формализм. Я не хотел, чтобы меня упрекали, будто я играю этим материалом, и потому специально оставил засветки, чтобы видели, что я ничего не подрезал, ни под какие движения не подгонял... Это что касается документалистики. А вот фрагменты, связанные с настроением, визуальные размышления — они и сделаны как фотография. Я понимал, что это мое последнее кино на кинопленке, потому что где еще я сделаю кино? Окончу институт — и всё! На телеканале буду работать. Поэтому собрал свои идеи, думал дать историю только на общем плане или построить на портретах. И решил, что одна линия будет на портретах, они могут как-то играть с людьми, которых я снимал. Может, потому фильм такой раздробленный, разный, что я действительно хотел вместить в него все, о чем думал, всех героев, все, что со мной происходит.

Д.Десятерик. У тебя есть постановочные, по сути — игровые кадры. Почему?

И.Стрембицкий. Это снова по поводу устойчивых образов. Мальчик в конце фильма бежит по полю — это образ из детства. Я помню, когда был маленький, у нас было такое поле, и когда мама шла с работы, я бежал ее встречать, зима, лето — без разницы. И я решил — если этот образ живет со мной, почему же мне его не снять... А другие кадры такого типа — это как раз линия фотографии, воспоминания. Да, я ведь еще и раньше хотел делать фильм на портретах.

Д.Десятерик. Я веду к тому, что можно ли с такими постановочными фрагментами назвать твою работу документальным кино?

И.Стрембицкий. А это как в притче о слоне и трех слепых, которые щупают слона за разные части и не могут определить, что это. А что такое документальное кино?

Д.Десятерик. Это я у тебя хотел спросить.

И.Стрембицкий. По-моему, документалистика — это когда снимаешь настоящих героев в их реальной обстановке и ничего не заставляешь их делать, только наблюдаешь. Но глупость утверждать, что я снял так, как оно было, и ничего не изменил. Потому что камера могла быть тут или там. А это — другой рисунок света, другое ощущение — и всё, какое тут документирование? Я думаю, что документальное кино — это когда ты работаешь с реальностью, с реальным материалом и пропускаешь его через себя. Любое кино без этого невозможно. По-моему, документалистика будет и дальше идти по образному ряду.

Д.Десятерик. И что дальше лично у тебя будет?

И.Стрембицкий. Думаю, ничего хорошего из этого не выйдет. А что, у нас впервые призы получали? Я не вижу никаких перспектив, надеюсь просто снимать понемножку что-то на видео, а на пленку, конечно, уже не буду. У нас на кино денег никто не дает, ну, такая реальность. И что дальше? Об этом я не задумываюсь.

К О М М Е Н Т А Р И И

Нико Пиросмани. «Кутеж в виноградной беседке»

ИРАКЛИЙ КВИРИКАДЗЕ

«Доброе утро, вождь»

Федерико Феллини — мой самый-самый любимый среди любимых старых мастеров. Бунюэль, Пазолини, Феллини, Бергман, Висконти, Антониони — это люди, перед которыми я преклонялся. Но самым близким среди них для меня был Феллини. Когда я в юности смотрел «Маменькиных сынков», «Дорогу», а позже «Амаркорд», у меня возникало ощущение, что фильмы эти сняты в Грузии, в городах моего детства — Батуми, Кутаиси, Тбилиси. Трагикомичный плутовской мир, мир обаятельных проходимцев, огромных матрон, закармливающих детей макаронами, юг, нега, эротика — все было очень узнаваемо. Это был мой мир.

Никогда не забуду, как в свой очередной приезд в Москву (сюда мы с друзьями устремлялись, как только наступало лето) я пытался попасть на просмотр фильма «8 ½». Я тогда еще не учился во ВГИКе, но бредил кино. И, естественно, во время Московского кинофестиваля старался не пропустить ничего стоящего. Тем более если речь шла о фильме «8 ½», который во время конкурсного показа произвел эффект разорвавшейся бомбы. В старом Доме кино на улице Воровского должен был состояться второй показ — для киношной публики, для избранных. Ну как на него прорваться провинциальному мальчишке? Я помню, как лез на третий этаж по водосточной трубе, потому что знакомый, у которого был билет, обещал открыть в туалете окно. Задача была добраться до этого туалета на третьем этаже. И вот я и мой друг Сосо Чхаидзе, тоже будущий кинематографист, устремились вверх по трубе. А за нами увязался странный человек, который в местных столовках, в пивных зарабатывал тем, что появлялся перед публикой одетый под Ленина. Лысый, в галстуке в горошек, он вытягивал руку вперед и, старательно картавя, выкрикивал ленинские лозунги. Он знал какие-то еще тексты, «Апрельские тезисы», кажется. Пьяная публика хохотала, когда он забирался на пивную бочку, как Ленин на броневик... И почему-то этот «Ленин» тоже хотел попасть на «8 ½». Он был в «ленинском» костюме — тот у него был вроде аккредитации-«вездехода». Но на Воровского было особо закрытое мероприятие, и его не пустили. Он нас узнал, мы его тоже. Поняв, что у нас есть план завоевания Дома кино, он присоединился к нам.

Так что в результате мы втроем полезли по трубе. Впереди мой друг Сосо, за ним — «Ленин», за «Лениным» — я. «Ленин» очень ловко забрался на третий этаж, но оторваться от водосточной трубы, пройти по карнизу до открытого окна, влепившись в стену, он не смог. Мы-то были мальчишки, а он — человек в возрасте. Я помню: фильм вот-вот начнется, окно туалета открыто, я из-за «Ленина» не могу сделать последний рывок. В конце концов мой

друг, шедший впереди, протянул ему руку, я в совершенном отчаянии подтолкнул его сзади, и мы-таки залезли в туалет. Представляете себе лица людей, которые были достойны просмотра фильма «8 ½»? Они совершают в туалете последние приготовления к просмотру: моют руки и все такое, и вдруг распахивается окно и влезает Ленин... Достойная увертюра к фильму Феллини.

Так я впервые посмотрел «8 ½».

Нико Пиросмани. «Ортачальская красавица с веером»

Я не люблю фантазии, высосанные из пальца. Чем мне, помимо всего другого, Феллини симпатичен, так это тем, что я знаю: в его историях есть зерно жизненной правды. В реальных сюжетах часто появляются совершенно фантастические детали, которые придумать невозможно. Скажем, в 70-е годы, гостя у своего друга в Сухуми, я после одного застолья разговорился с его сторожем. Пожилой уже человек, как оказалось, был охранником на даче Сталина на Холодной речке. Это между Гаграми и Сухуми. Он разоткровенничался и стал рассказывать нам довольно странные истории. По его словам, практически под каждым кустом сталинской дачи сидел охранник. Их было человек сорок, у каждого свой номер, даже не имя. Непонятно, кем этот сторож был по национальности: он плохо говорил и по-русски, и по-грузински, и по-абхазски. Хотя прошло несколько десятилетий, он до сих пор благоговел перед тем ходившим по саду и скрипевшим сапогами человеком, которого охранял.

Как известно, Сталин по ночам не спал. На даче он бродил по саду. И, естественно, у него когда-то возникала потребность в малой нужде. Ну и, соответственно, он подходил к кустику. Наш рассказчик страшно жалел, что Сталин писал не у его куста и не его лицо поливала моча вождя. И он завидовал, условно говоря, номеру 34, сидевшему под соседним кустом, к которому подошел Сталин. А тот, описанный, потом гордился, что это произошло именно с ним.

С тех пор прошло много лет, но я помню, с каким сожалением и завистью старик рассказывал нам все это. Он же рассказал, что

когда Сталин плавал в Холодной речке, то в воду спускались шесть-семь водолазов. Как говорил сторож, одному его другу очень хотелось выплыть, снять водолазный шлем и сказать: «Доброе утро, вождь». Такие вещи мне западают в голову, я однажды даже написал об этом. У меня был сценарий «Слезы Дон Жуана». Там мой герой был тем самым водолазом, который однажды осмелился — поднялся на поверхность. Сталин плывет, и тут появляется голова и произносит: «Доброе утро, вождь».

Чтобы иметь кладовку для историй такого рода, я завел тетрадку, куда складываю все сюжеты, которые могут потом превратиться в фильм. Иногда полстрочки, иногда несколько фраз, иногда полстраницы — не более, как правило. Только фактическая основа. Эта тетрадка и есть моя беда. Отчасти из-за нее я забросил режиссуру. Я, правда, еще монтирую. Я доктор монтажа, как говорят в Америке. Доктор в том смысле, что беру скальпель и провожу хирургическую операцию над чужим фильмом. Режиссер не может расстаться с лишними кадрами, он любит каждый. Но кадры, соединенные хаотично, даже очень хорошее кино превращают в унылое. Я появляюсь в качестве хирурга, который вырезает ненужное.

Но недавно мне стало грустно, что я нахожусь за спинами других. Мне захотелось самому вновь стать режиссером. Сейчас проблема, как ни смешно, в том, что я никак не могу выбрать сценарий. Я оказался в ситуации Буриданова осла.

Я думаю сделать кино, используя мотив в духе Феллини. Мне всегда хотелось сделать фильм о провинциальном театре. Я много лет прожил в таком театре. Правда, истории, которым я был свидетель, уже во множестве разошлись по другим сценариям. Помните, как в картине Наны Джорджадзе «1001 рецепт влюбленного кулинара» Пьер Ришар поет в провинциальном театре арию Ленского? В основе этого эпизода лежит история, приключившаяся в действительности. Мой дядя был оперным певцом. Но певцом, который дальше статиста не продвинулся. Это был большой, громоздкий человек, и на лице его было написано, что он неудачник. У него была жена, семейство, которое всячески понуждало его заняться реальным делом. Ему говорили: «Почему бы тебе не стать хозяином бензоколонки? Можно купить это место, и ты будешь при деле». А его не интересовали ни бензоколонки, ни шашлычные. Он хотел только петь. Правда, его еще интересовали женщины. Дядя был бабником. И любовниц имел обыкновение приглашать на спектакли со своим участием.

И вот однажды дяде впервые в жизни дали большую роль — партию Ленского в «Евгении Онегине». А партию Онегина должен был петь очень популярный певец, который на месяц приехал в Кутаиси на гастроли. В грузинском городе популярность понимают по-своему. Заезжую знаменитость стали зазывать на свадьбы, где тот пел, разумеется, не только оперные арии. В результате опера стала для него вторичным делом. Да, каждый вечер он выходил на сцену, но главное было попасть после спектакля на очередную свадьбу. Там он получал не ставку в 5 рублей 50 копеек, а 25 или 50 рублей. Одним словом, большие деньги.

В тот день, когда мой дядя должен был петь партию Ленского, «Онегину» предложили поехать на очередную свадьбу. Но свадьба была не в Кутаиси, а в маленьком городке, до которого надо было еще ехать и ехать. И вот перед спектаклем в гримерку к моему дяде приходит этот гастролер и предлагает: «Слушай, на кой черт нужна эта вступительная ария перед дуэлью «Куда, куда вы удалились...»? Она длится пятнадцать минут, ты стоишь, сыплет снег. Кому это надо? Давай сегодня просто выйдем, сыграем сцену дуэли, но без твоей арии. Я тебя пристрелю, мы выиграем пятнадцать минут и двинем на свадьбу. Я тебя приглашаю. Там все будет замечательно. Заодно заработаем деньги».

Дяде такая перспектива совершенно не улыбалась. Он пригласил на спектакль свою возлюбленную. Единственное, чем он мог похвастаться, — красивейшая ария Ленского. «Нет, я не могу, у меня Натэлла сидит в зале», — от-

вечает дядя. «Какая Натэлла? — удивился «Онегин». — Там большая свадьба, директор сахарного завода, стол накрыт...» «Нет, я буду петь», — уперся дядя. «Нет, не будешь». — «Нет, буду». В общем, они разошлись, так и не поняв друг друга.

И вот начинается сцена дуэли. Сыплет снег, стоит Ленский, готовится петь — идет увертюра. Вдруг из-за занавеса появляется Онегин, подходит к Ленскому и стреляет в него — за занавесом раздается звук выстрела. Дядя опешил. Ему как раз в этот момент надо начинать арию, но зритель же видел и слышал выстрел... Дядя должен был прореагировать. Он упал. Довольный Онегин хочет уйти за кулисы, как вдруг слышит: «Куда, куда вы удалились?» Он оборачивается и видит: упавший Ленский приподнимается и поет арию. Онегин сначала растерялся, потом бойко подошел к Ленскому и, можно сказать, добил раненого выстрелом в упор. И вот дядя бьется в предсмертных конвульсиях — положение обязывает. Онегин постоял над ним чуть-чуть. Хочет отойти, и вдруг опять ему в спину звучит: «Что день грядущий мне готовит?» Когда Ленский запел в третий раз, разъяренный Онегин, навалившись на дядю, запихнул ему в рот пистолет и разрядил всю обойму. А секунданты для уверенности — черт его знает, вдруг он все-таки опять запоет! — схватили Ленского за ноги и выволокли со сцены, как быка после корриды.

Таким образом с Ленским было покончено. Но не с дядей. История получила продолжение уже за сценой. Скандал был настоящий, певцы — два больших, толстых человека — лезли друг на друга с кулаками. Кончилось тем, что оскорбленный дядя вызвал «Онегина» на дуэль. Пусть «Онегин» — знаменитость, но он на глазах у всей честной публики оскорбил грузинского Ленского. Хотите верьте, хотите нет, но они выбирали, на чем будут драться. Вышли во двор театра, там шла какая-то стройка, и кто-то сказал: «А давайте кирпичами». Секунданты отмерили шаги, и наши герои начали метать друг в друга кирпичи. Моему дяде опять не повезло, потому что он промахнулся, а Онегин попал, и плечо у моего любимого дяди Авессалома было разбито.

Я не думаю, что веселье, юмор исчезли из жизни, просто они не востребованы. Только что мы праздновали 60-летие Победы. Меня попросили сделать историю о войне. Я долго ломал голову. Но вспомнил персонажа из моего детства, и мне с ним стало легко. Впрочем, продюсерам он не приглянулся.

В конце 40-х — начале 50-х годов, будучи мальчишкой, я жил в городе Хашури. Хашури — это узловая станция в ста километрах от Тбилиси, недалеко от Боржоми, общеизвестного в советское время курорта-здравницы. Там есть река, переправу через которую обеспечивал паром. Паром медленно плавал от берега к берегу, перевозя людей, коров, разные грузы. Паромщиком работал некий Шалва. Он зарабатывал неплохие деньги. Практически все их он тратил на то, что по субботам заказывал в ресторане стол на десять-пятнадцать человек. Это знали все, особенно городские бездельники. Все знали, что там будет хорошая выпивка, хорошая еда... Единственное условие — гости должны были слушать военные истории паромщика. Это были абсолютные небылицы, совершенно сказочные повествования.

Он действительно прошел войну. Он был нормальным человеком. Но когда он начинал свои застольные рассказы, его будто подменяли. Он и его гости выпивали стакан, второй. И он заводил очередное фантастическое повествование про войну. К примеру, рассказывал, как был летчиком, причем личным летчиком Иосифа Сталина. И когда война уже заканчивалась, Сталин сказал ему: «Послушай, Шалва, завтра у нас штурм Берлина. Я хочу посмотреть, что там происходит. Давай полетим ночью, покружимся над Берлином и вернемся назад». «Есть, Иосиф Виссарионович!»

Свои истории паромщик излагал чрезвычайно подробно, представлял их в лицах. Гости же должны были очень внимательно его слушать, задавать правильные вопросы и, естественно, восхищаться и удивляться: «Ах, Шалва, неужели? И что тебе сказал Иосиф Виссарионович?» Шалва постепенно вхо-

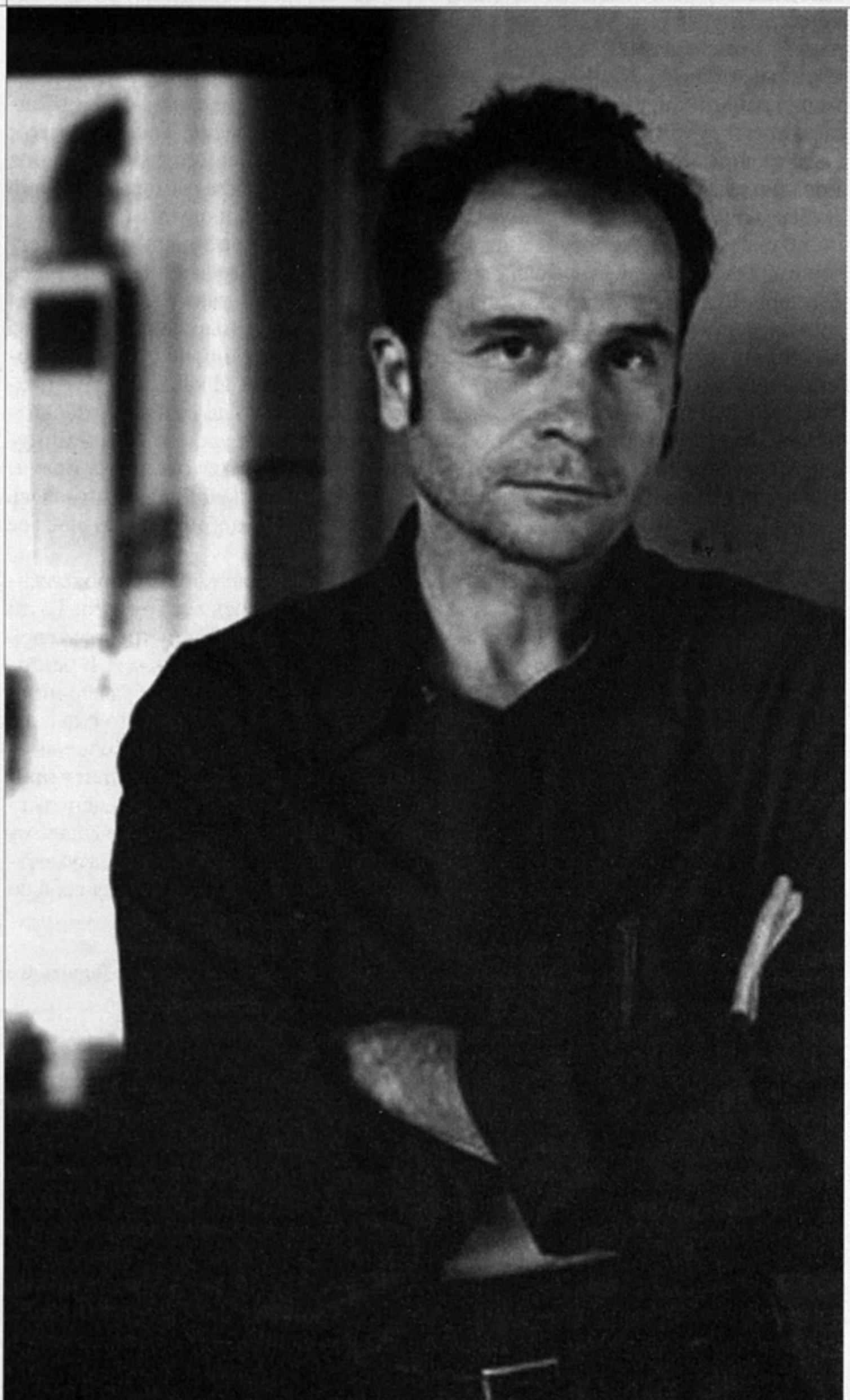
дил в раж. «Мы взлетаем — Иосиф Виссарионович и вместе с ним двенадцать генералов». У него всегда все было очень масштабное. «Рядом со мной сидит Иосиф Виссарионович. Я веду самолет. Подлетели мы к Берлину, смотрим вниз: там бои. Иосиф Виссарионович страшно доволен. И вдруг немецкие прожектора засекли нас. Прожектора впились в брюхо самолета, а там — красная звезда. Немецкие зенитки открыли огонь. Я посмотрел на Иосифа Виссарионовича, вижу: он бледный, трубку курит. Я разворачиваюсь, и вдруг, представляете, снаряд попал в левое крыло самолета. Мы закрутились и в штопоре падаем на рейхстаг. Прямо туда, где прячется Адольф Гитлер. Я не знаю, что мне делать. Генералы вопят. Сталин смотрит на меня и, отбросив трубку, говорит: «Шалва, спасай, только ты можешь что-то сделать». И что я мог сделать?» Все слушатели застыли: «Что ты мог сделать?» Довольный рассказчик, выдержав паузу, продолжил: «Я выбил окно, высунул в него руку и установил равновесие. С этой стороны — здоровое крыло, а с этой — рука Шалвы. Одной рукой я веду самолет, а другой держу равновесие. Таким образом мы с трудом, но пролетели Берлин, дошли до первого нашего аэродрома, и я посадил самолет». «И что, Шалва?» — «Ну что, рука отекла, замерзла. Иосиф Виссарионович вышел из самолета, снял с груди звезду и вручил ее мне».

В следующую субботу Шалва абсолютно забывал про то, как он был летчиком. Теперь он рассказывал, как был разведчиком. Его запустили в ставку Гитлера, Ева Браун в него влюбилась. Гитлер его очень уважал, по-немецки он говорил роскошно, давал фюреру какие-то разумные советы. Просто Штирлиц, но более высокого полета. Врал Шалва безбожно, но с романтическим уклоном. Он описывал бал, который устроил Гитлер. И как Ева Браун позвала Шалву танцевать аргентинское танго. Думаю, он был великим рассказчиком, этот паромщик. Истории, которые можно было уложить в три минуты, он рассказывал часа полтора. Гости узнавали, как была одета Ева Браун, какая у нее была пудра, как от нее пахло. Он показывал, как Ева прижималась к нему, тяжело дыша, и как он отстранялся от нее: «Неудобно, Ева, на нас все смотрят».

Субботние застолья паромщика вызывали у горожан смех, но продолжались долго. Полтора-два года. Он этим жил. Закончилось все грустно. То ли городским выпивохам надоело его слушать, то ли он стал очень требователен к своим слушателям, но однажды они решили над ним посмеяться. В ресторане было что-то вроде эстрады, где стояло пианино. И вот эти бездельники разыграли там перед Шалвой попурри из его же рассказов. Кто-то оделся в женское платье, кто-то навесил на пиджак деревянные кресты. Особое внимание было уделено романтической истории с Евой Браун. Тогда как раз в прокат вышел трофейный немецкий фильм, где действие перемежается исполнением дуэтов. И гости Шалвы спели эти «зонги», спародировав тексты паромщика о его героических подвигах. Шалва молча смотрел и слушал. Разумеется, он понял, что над ним смеются. Может быть, он впервые увидел себя со стороны. Больше он никогда не устраивал застолий.

Записала Жанна Васильева

И М Е Н А



Ульрих Зайдль

УЛЬРИХ ЗАЙДЛЬ:

«Я расставлял людей с точностью до миллиметра»

БЕСЕДУ ВЕДУТ ЗАРА АБДУЛЛАЕВА И АЛЕКСЕЙ МЕДВЕДЕВ

Ульриха Зайдля мы ждали еще в прошлом году. Но он не приехал. Если кого-то очень любишь, этой встречи надо дождаться. Вот и дождались. Зайдль согласился войти в жюри Московского кинофестиваля. Не познакомиться с ним было для нас невозможно. Хотя и ясно, что в фестивальной суете поговорить-помолчать не удастся. Ведь встреча с человеком, с которым ощущаешь такую близость, всегда испытание. Понимание уже возникло во время смотрения фильмов, и нет необходимости подтверждать его любыми, пусть и не всегда лишними, словами. В этом причина нашей неудовлетворенности состоявшимся разговором. И нашей радости от него.

Надо ли напоминать, что Зайдль — австрийский режиссер, звезда альтернативного документального и игрового кино? Стоит, однако, сказать, что этот субтильный сосредоточенный европеец — человек из ряда вон. И для мейнстрима, и в параллельном (или перпендикулярном) ему пространстве.

Встречи было две. Вторую предложил сам Зайдль.

З.А., А.М.

23 июня 2005 года, четверг

Зара Абдуллаева. Одна зрительница после просмотра фильма «Модели» с удивлением сказала, что ваши героини ведут себя для документального кино чересчур естественно. Это парадокс или нет?

Ульрих Зайдль. Нет, они действительно так выглядят. И в этом, собственно, состоит моя цель: выбрать именно таких исполнителей, которые смотрелись бы на экране максимально естественно. У меня уходит очень много времени на поиск таких людей.

Алексей Медведев. Я продолжу этот вопрос. Есть такой чешский режиссер Петр Зеленка. Кстати, его фильм «Хроники обыкновенного безумия» представлен в конкурсной программе нынешнего фестиваля. Однажды я спросил, каков его секрет общения с непрофессиональными исполнителями — половина актеров в его фильмах именно непрофессионалы. Ответ Зеленки был довольно любопытным: «Я заставляю их уставать. Я репетирую, репетирую, и к концу вечера они настолько устают, что начинают хорошо работать». Каковы ваши секреты?

Ульрих Зайдль. Это мне нравится. (*Смеется.*) Что касается меня, то прежде чем приступить к съемке, я провожу очень много времени с этими людь-

«Животная любовь»

ми, я просто хорошо их знаю. И даже в некотором смысле принимаю участие в их личной жизни. Ситуации бывают разные. Например, в ходе съемок «Собачьей жары» я сажал актеров в стоявший на солнце душный автомобиль и оставлял их в этой парилке на некоторое время, чтобы они вспотели по-настоящему. Вот, скажем, один из способов. Пот всегда должен быть настоящим.

Алексей Медведев. А слезы?

Ульрих Зайдль. Тоже.

Зара Абдуллаева. Я уверена, что фундаментальной разницы между документальным и игровым кино нет. Недаром вы обратились к игровому кино и сделали «Собачью жару». Так в чем же, на ваш взгляд, принципиальные различия «документа» и «вымысла»?

Ульрих Зайдль. Я как раз известен тем, что нарушил эти границы. С самого начала снимал картины, которые, по сути, являются синтезом документального и игрового кино. Критики уже многие годы враждебно ко мне относятся именно из-за того, что я делаю такие фильмы. Ну, большинство критиков...

Зара Абдуллаева. Но это же самое замечательное — работать на границе... Когда я смотрела «Собачью жару», то внезапно почувствовала близость вашего взгляда к взгляду фотографа Бориса Михайлова — внутреннюю, конечно, близость. Притом что в картинке между вами нет ничего, казалось бы, общего. Это такой нейтральный, дистанцированный и одновременно совсем не бесстрастный взгляд, который дает особую выразительность, потаенный лиризм. Меня интересует — я теперь только узнала, что вы знакомы с творчеством этого человека, — что вас в нем привлекает?

Ульрих Зайдль. Я с Михайловым познакомился позднее — уже после того, как завершил работу над «Собачьей жарой». Увидел его фотоальбомы в книжных магазинах в Германии. И, конечно, сразу же испытал чувство родства. С тех пор его фото меня не отпускают. Хотя сам подобных фотографий никогда не делал. Но почувствовал близость — близость взгляда, направленного вовнутрь. Я в своих фильмах тоже часто обращаю камеру в самую сердцевину, туда, откуда другие режиссеры предпочитают отводить объектив, — в некую интимность. А обычно туда заглядывать не принято. Это — наблюдение. Так сказать, дистанцированное наблюдение... Михайлов делает фотографии, к которым постоянно мысленно возвращаешься.

Алексей Медведев. В фильме «Иисус, Ты знаешь» камера стоит как бы на месте алтаря, на месте Бога, и к ней обращаются герои фильма. Этот прямой взгляд, о котором вы говорили, кому он принадлежит в вашем фильме? Вам как автору? Одному из персонажей? Или же он анонимен?

Ульрих Зайдль. Сначала он принадлежит мне, потом — зрителю. В этих сценах зритель становится причастным к той самой интимности, проникает в нее. А ведь это так редко случается. В фильме люди молятся. Обычно они обращаются к Богу, находясь наедине с собой или же мысленно, а здесь говорят в камеру. Кроме того, церковь как съемочная площадка полностью соответствовала моему стилю съемок. Для меня важна прежде всего центральная перспектива, а пространство церкви уже отцентровано само по себе. Критики сравнивали место, где стояла камера, с алтарем. На мой взгляд, это идеальное пространство для фильма.

Зара Абдуллаева. У меня сложный вопрос или совсем простой. На ваше усмотрение.

Ульрих Зайдль. Не на все вопросы можно ответить.

Зара Абдуллаева. Как говорил Чехов, важно их поставить. Понимание современного искусства постоянно меняется, оно не задано раз и навсегда. Реальность, которую наблюдает режиссер, тоже изменчива, причем независимо от взгляда режиссера, его пристрастий и привязанностей. Как менялся в последнее время ваш взгляд на нее? Провоцирует ли его сама реальность? Что ведет к новому пониманию: расположение людей, объектов? Или же само новое понимание мизансценирует пространство?

Ульрих Зайдль. Да, жизнь и реальность меняются с молниеносной быстротой. И я принимаю в этом участие, то есть все это вижу и чувствую. Я вторгаюсь в эту реальность. Отправной точкой моих фильмов зачастую являются мои личные переживания, мое общение с людьми, мои наблюдения — жизнь, какой я ее вижу. Это и является исходным материалом для фильма. И в этом отношении надо всегда оставаться верным реальности, обращать свой взгляд на то, от чего другие отводят глаза. Всегда существуют общественные табу. Я, к примеру, планирую снять фильм или даже несколько фильмов, посвященных массовому туризму. Думаю, что эта тема еще слишком мало разработана, а ведь туризм — это машина, оказывающая влияние на весь мир, на всех людей, на их поведение.

Зара Абдуллаева. Включая секс-туризм?

Ульрих Зайдль. Да, конечно. Что касается сложного вопроса, я ответил на него?

Зара Абдуллаева. Когда вы ставите камеру, чего вы ждете?

Ульрих Зайдль. Каждый, кто ставит камеру, должен для себя решить ряд вопросов: где она будет стоять, какой оптикой будет оснащена, насколько подвижна, каким будет свет и т.д. Режиссер — это человек, который на что-то смот-

«Животная любовь»

рит, а камера стоит там же, где я, или вместо меня. Я считаю важным в каждом следующем фильме сказать еще одно, новое слово на своем кинематографическом языке. Каждый пытается это сделать. Иногда это удается, иногда — нет.

Зара Абдуллаева. А как в этой связи вы обходитесь с табу, о которых упомянули, и как их обходите?

Алексей Медведев. Я дополню этот вопрос. Вы упомянули тему массового туризма. Какие другие важные табу вы имеете в виду? О чем люди сегодня предпочитают забывать, и на что вам хотелось бы наставить свою камеру сейчас или в будущем?

Ульрих Зайдль. В современном обществе существует целый ряд институциональных данностей, которые окружены ореолом запрета. Я, к примеру, сейчас работаю над новым игровым фильмом, который называется «Импорт-экспорт» и где речь идет, главным образом, о безработице среди молодых. Однако часть съемок ведется в доме престарелых. И здесь разница между Западной и Восточной Европой колоссальна. На Западе в домах престарелых есть все — медикаменты, оборудование, но люди там себя ощущают, как в тюрьме. Они не получают, так сказать, «человеческого ухода». Сегодня наше общество стареет — и уже совсем скоро пожилых людей будет гораздо больше, нежели молодых. Но никто не хочет заглянуть в больницу. И смерть тоже становится табу. В обществе энтертейнмента смерти нет. Это общество, ориентированное на потребление. И смерть — не его тема.

Алексей Медведев. Европа не только стареет — меняется ее этнический состав. Есть ли у вас подходы к этой теме?

Ульрих Зайдль. Да, в моем фильме как раз рассказывается о двух героях-антиподах, которые пытаются найти работу, один — на Западе, другой — на Востоке. В Австрии, в Вене все уборщицы — приезжие из Восточной Европы, с Балкан. Половина Молдавии устремилась на Запад. Мужчинам найти работу трудно, а женщины работают нелегально. Вот один из аспектов этой темы.

Зара Абдуллаева. Теперь вернемся к документальному кино. Существует ли такая проблема, как «этика документалиста»? Речь идет о границах дозволенного...

Ульрих Зайдль. Конечно, границы есть, но в моих фильмах их определяю я. Не зритель, не критик, только я сам. На меня как на режиссера, как на создателя фильма возложена вся ответственность за отношения с людьми в процессе работы над картиной. И я должен чувствовать, насколько далеко могу зайти, где следует обозначить границу. Я также знаю, что эти границы индивидуальны и для зрителя. Есть люди, которые хотят смотреть мои фильмы снова и снова, другие — вовсе не могут их видеть. Очевидно же, что единых, общепризнанных границ быть не должно.

Зара Абдуллаева. Вы предпочитаете снимать на «цифру» или на 35-*мм* пленку? Некоторые наши документалисты считают, что цифровая камера ближе к реальности, это правда или очередная иллюзия?

Ульрих Зайдль. У всего есть свои преимущества и недостатки. Что касается меня, то я — за кинопленку. Изображение, получаемое при помощи цифровой камеры, — это телекартинка, клиническая, вылизанная, почти неживая. Картинка же, снятая на пленку, дышит. Кроме того, в ней всегда присутствует черный цвет — в промежутках между кадриками. Разница между цифровой и кинокамерой сопоставима, скажем, с разницей, которую мы ощущаем при прослушивании компакт-диска и пластинки.

С другой стороны, у цифровой камеры есть свои преимущества: она маленькая и незаметная. Она позволяет снимать то, что невозможно снять большой кинокамерой.

Зара Абдуллаева. Вам не мешает, что, снимая на пленку, вы можете что-то важное упустить, когда будете ее перезаряжать?

Ульрих Зайдль. Нет, для меня это не проблема. Хотя, конечно, дорогое удовольствие. Используя видео или цифровую камеру, постоянно поддаешься соблазну снимать бесконечно — и это ничего не стоит. Но, я думаю, для тех, кто

снимает кино, важно осознавать, что ресурс исчерпаем — вот что позволяет разумно его использовать, распределять. Подумайте только, зачем туристам все эти тысячи часов отснятых материалов, что из этого потом остается?

Зара Абдуллаева. А такой трудный фильм о туристах вы будете снимать на пленку?

Ульрих Зайдль. Да, конечно.

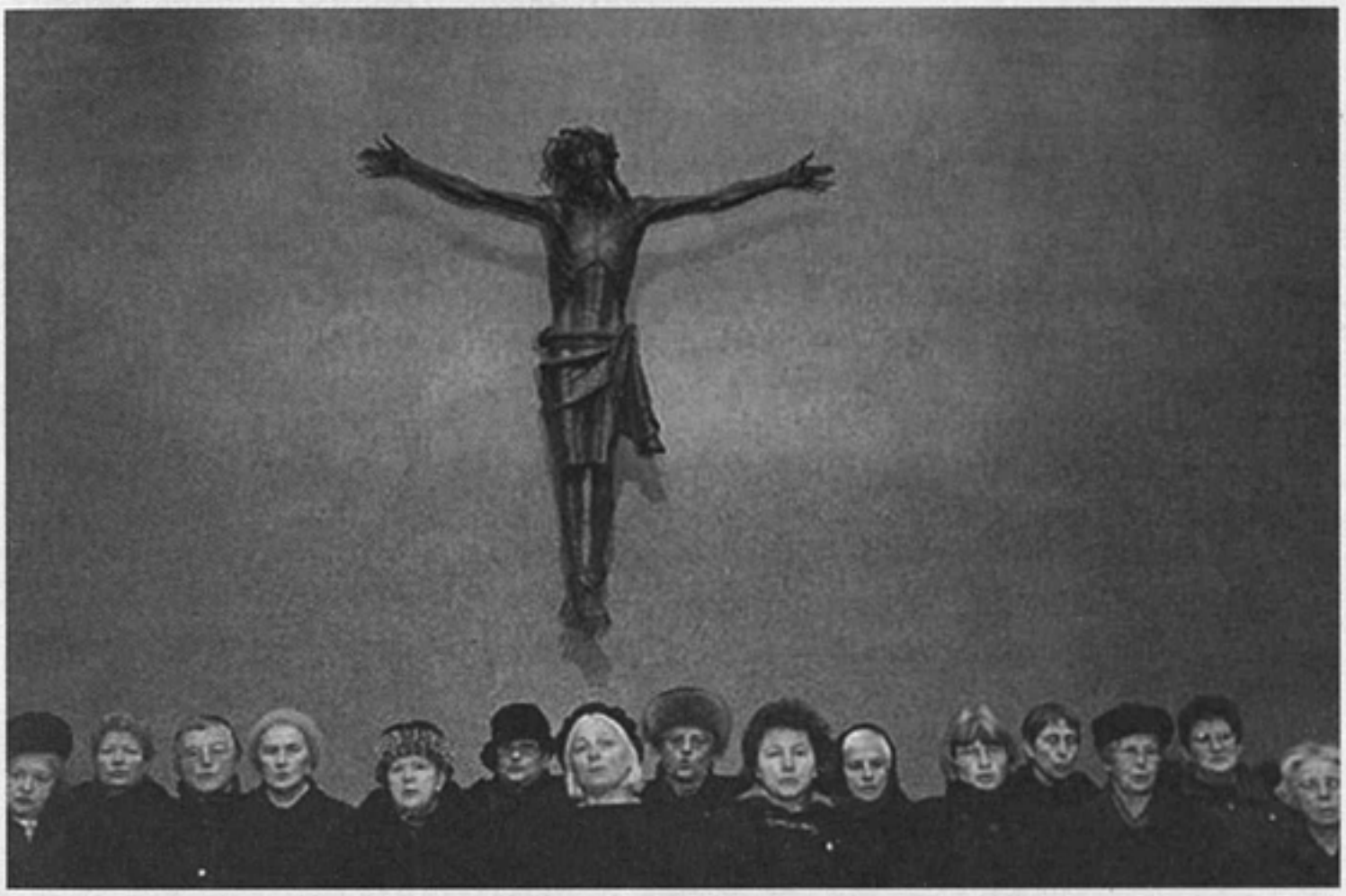
Алексей Медведев. А вы не хотите использовать то, что они снимают, их собственные любительские съемки?

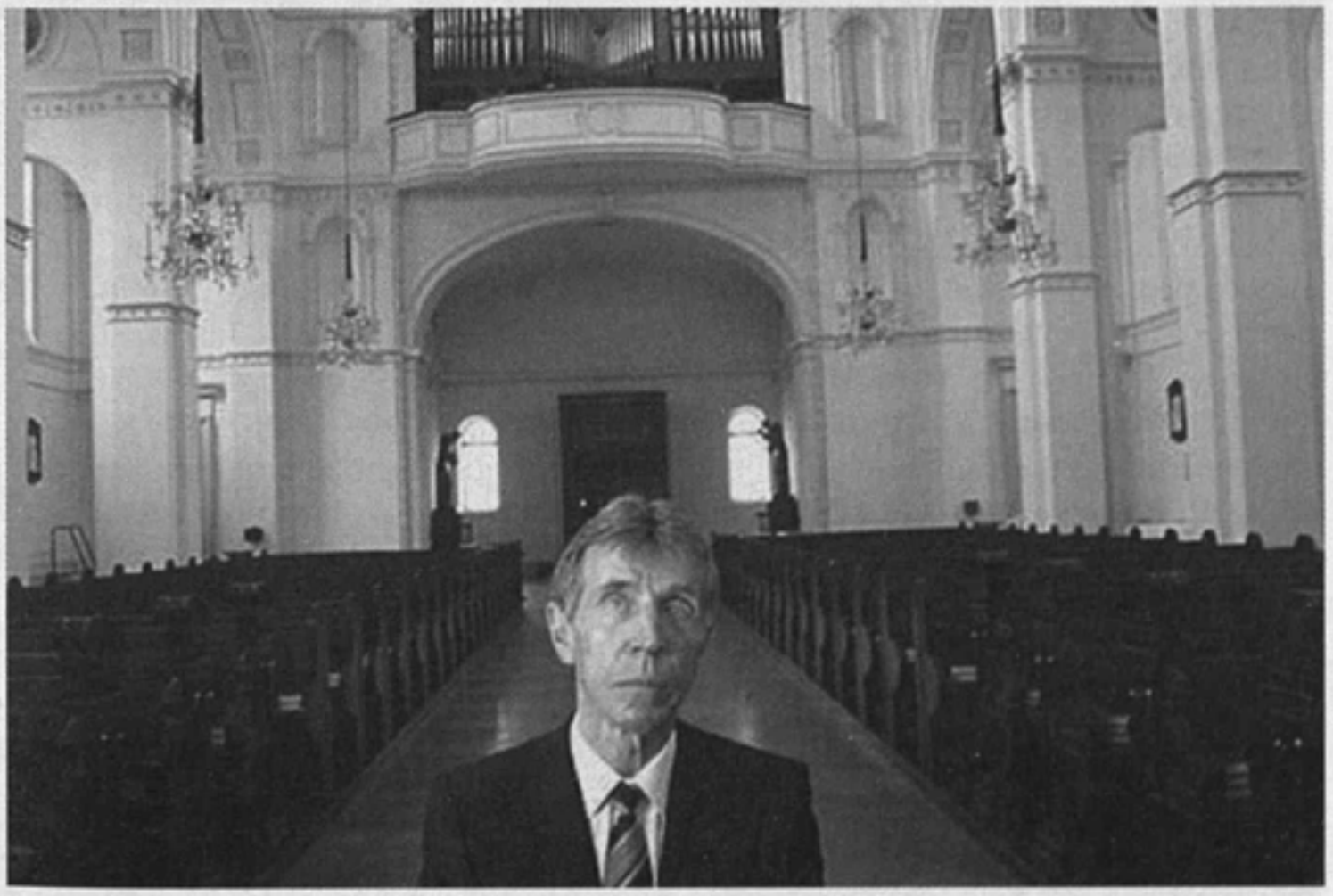
Ульрих Зайдль. Да, я это планировал.

Зара Абдуллаева. Мне кажется, сейчас было бы интересно сделать фильм, полностью смонтированный из материалов, снятых камерами наружного наблюдения.

Ульрих Зайдль. Хорошая идея!

Алексей Медведев. Теперь вопрос, который не требует длинного ответа. Некоторые критики даже назвали это «австрийским взрывом»: Михаэль Ханеке, вы, Михаэль Главоггер...





«Иисус, Ты знаешь»

Зара Абдуллаева. Главоггер?! Ты немного погорячился.
Ульрих Зайдль. Сейчас он работает над интересным фильмом — думаю, это будет его лучшая картина. В центре повествования — тяжелая, черная работа во всех уголках земного шара.
Алексей Медведев. Так вот, можно ли говорить об «австрийской волне»? Есть ли у вас какая-то особая пристальность взгляда? И что это, черта национальной культуры или случайное совпадение?
Ульрих Зайдль. Отчасти это совпадение, но у всякого совпадения есть свои причины. О каком-то совместном, общем наступлении говорить не приходится. С Ханеке я познакомился всего четыре года назад. Главоггер был моим ассистентом. Но единства в образе мышления у нас нет, равно как нет и направления как такового.
Зара Абдуллаева. Я хотела бы продолжить вопрос. Вы снимаете, грубо говоря, маргиналов...
Ульрих Зайдль. Это лишь отчасти так.
Зара Абдуллаева. И все же, не было ли у вас желания разглядеть отчаяние, поражающее другие классы? Вчера я смотрела фильм Ханеке «Скрытое». И вот что мне показалось любопытным: он разоблачает буржуазность на ее же поле, снимает антибуржуазную картину в стилистике буржуазного европейского кино. Работая «на их территории», подрывает их идеологию. И когда стилистика входит в противоречие с идеологией, получается очень тонкая режиссерская работа. А вам интересны такие персонажи — яппи, например?
Ульрих Зайдль. Здесь опять же нет границ. Я не выделяю конкретные социальные слои, представляющие для меня особый интерес. Думаю, любая тема в значительной мере затрагивает интересы определенных людей или какого-то определенного класса. Однако, исходя из собственного опыта, могу сказать, что люди из низших слоев, как правило, более открытые, более доступные, они не притворяются, не закрываются — на пленке они такие же, как в жизни. И кино получается не лживым. Сам я из буржуазной семьи. Но всегда очень хорошо относился к тем, кто занимает более низкую ступень в обществе, — их прямота всегда была мне симпатична.
Алексей Медведев. Позвольте я задам вопрос, на который хотел бы попросить вас ответить подробно. Вы говорили о чувстве реальности. Очевидно, что у вас есть свои подходы к этой реальности. Мы знаем, что вы предпочитаете прогуливаться в одиночку по «нетуристическим» местам — не только, наверное, Москвы, — в то время как остальные гости фестиваля редко выходят из «Националя». Мы знаем, что, подыскивая натуру для своего нового фильма «Импорт-экспорт», вы проехали на машине через всю Румынию, Украину. Расскажите об этом новом для вас опыте.
Зара Абдуллаева. И о Москве. За что ваш взгляд зацепился здесь? И что вам захотелось рассмотреть изнутри?
Ульрих Зайдль. Слишком много вопросов. Сначала ваш вопрос, Алексей. Все это моя жизнь — я не провожу границы между жизнью и съемками. Работа над каждым фильмом — это этап моей жизни, отрезок времени, который я проживаю бок о бок с определенными людьми. Я исследую новые страны или местности. И мне ничего не остается, как проехать через всю Украину, если я хочу что-то рассказать об этой стране в своем фильме. К тому же я очень любопытный человек. И, гонимый любопытством, еду туда, где и происходит собственно жизнь. Для нашего общества характерна социальная закрытость: определенные категории людей вращаются в замкнутом кругу себе подобных. Другие группы людей им незнакомы, неинтересны.
Алексей Медведев. Так что же ваше путешествие?
Ульрих Зайдль. Ну, например, о чем там можно снимать фильм, так это об украинских гостиницах. Это очень интересно, это целый мир, который совсем не походит на наш. Мне очень нравятся эти бывшие советские гостиницы, которые сейчас переживают переломный момент, — все распадается, рушится.
Зара Абдуллаева. Это как старые кинотеатры Восточного Берлина, где мы с Лешей любим бывать.

Ульрих Зайдль. Какие?

Зара Абдуллаева. Близ Александерплац, «Интернационал», например.

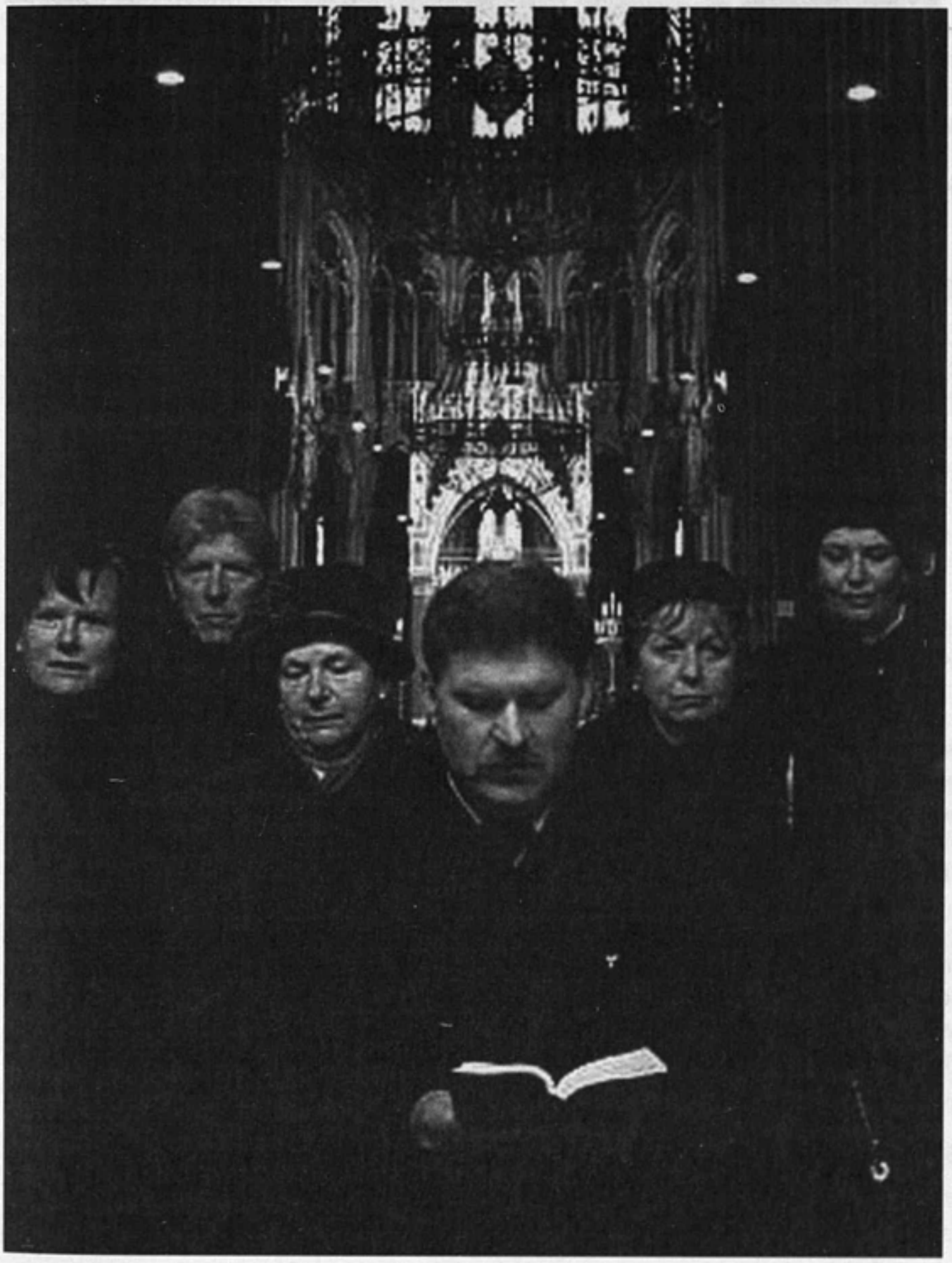
Ульрих Зайдль. Да, очень красивый кинотеатр, на аллее Карла Маркса.

Зара Абдуллаева. Вы говорили, что во время работы над фильмом живете бок о бок со своими персонажами. А как шла работа над «Животной любовью»?

Ульрих Зайдль. Все люди были из Вены и ее окрестностей. Работа над фильмом заняла около года. И снимал я не каждый день. Скажем, снимал два дня, потом делал небольшой перерыв, занимался чем-то другим. Если бы я снимал так, как это обычно делается, по производственному плану, мой метод работы был бы невозможен. У меня есть помощники, которые подходят к людям на улицах, заговаривают с ними и сообщают, что ищут людей для участия в таком-то фильме...

Зара Абдуллаева. Вот вы говорили о старости, о том, что мир стареет. У меня была идея сделать фильм о деньгах, о ценностях... И один наш документалист подумал, что эту идею можно провести сквозь завещания. Ведь их пишут и молодые люди, разбогатевшие, чья жизнь в опасности...

Ульрих Зайдль. Фильм о завещаниях?



«Иисус, Ты знаешь»

Зара Абдуллаева. Да, и таким образом — о жизни... перед лицом смерти.
Ульрих Зайдль. Это хорошая мысль. У нас есть — не знаю, есть ли у вас, — люди, которые еще при жизни покупают себе могилы, ухаживают за ними.
Зара Абдуллаева. У нас среди «новых русских» это тоже стало модно.
Ульрих Зайдль. Я еще не ответил на вопрос о том, что посмотрел в Москве. За неделю увидеть многое очень сложно, к тому же я должен каждый день смотреть фильмы. Даже для того чтобы ощутить себя полноценным туристом, нужно время. А для того чтобы увидеть самое интересное, нужно много времени. Современному человеку времени всегда не хватает. Что мне показалось

«Модели»

любопытным? Ну, то, что по Красной площади ходят двойники Ленина, с которыми туристы могут сфотографироваться за деньги. И второе, что меня удивило, — это торговый центр, тот самый знаменитый ГУМ, который в действительности уже не ГУМ, а обычная галерея иностранных брендов. Глобальных, транснациональных. Будто музей современных дизайнеров.
Алексей Медведев. А в кино ваши последние впечатления?
Ульрих Зайдль. Сейчас, к сожалению, я не очень часто смотрю кино, потому что много времени провожу за работой или в пути. И, кстати говоря, очень немногие фильмы остаются во мне, вспоминаются спустя годы. Один из таких — это «Жизнь Иисуса» Дюмона... И еще «Розетта» братьев Дарденн.
Зара Абдуллаева. Когда будете делать картину про туризм, не собираетесь ли снимать русских на австрийских курортах?
Ульрих Зайдль. Я хотел бы снять трилогию на эту тему. Первая часть будет посвящена секс-туризму в странах третьего мира. Вторая — массовому туризму, и здесь я бы выделил две сюжетные линии: о человеке с Запада в странах третьего мира и о выходце из этих самых стран, приехавшем в Европу в поисках работы. Это, скажем так, два вектора, два направления движения. И бегства. Ведь туризм — это своего рода бегство. Третья часть будет как раз об альпийских туристах — возможно, среди них окажутся и русские.
Зара Абдуллаева. А западных туристов в Восточной Европе будете снимать?
Ульрих Зайдль. Нет, меня интересуют традиционные центры притяжения массовых туристов: Северная Африка, Турция, все Средиземноморье, Мальдивы...
Зара Абдуллаева. Ваш фильм о секс-турах будет как-то соотноситься с «Платформой» Уэльбека?

Ульрих Зайдль. Это еще одна монетка в копилку, еще одна книжка на эту тему. Но не лучшая его вещь.
Зара Абдуллаева. Но в своей позиции она очень определенная — по отношению к белому человеку, к людям из третьего мира.
Ульрих Зайдль. Да, да. Давайте еще раз встретимся. Я буду здесь до воскресенья.

25 июня 2005 года, суббота

Зара Абдуллаева. Почти в каждом фильме вы вдруг останавливаете движение пленки в стоп-кадрах — наподобие фотографии. Появляется другое изображение. И кажется, что это фотографии с какой-то современной выставки. Они всегда фронтальны, что мне очень нравится. Зачем вы соединяете эти изображения? В чем для вас конфликт между повествовательным рядом и «фотографическими» образами?
Ульрих Зайдль. Поясните, пожалуйста.
Зара Абдуллаева. Вы не можете не реагировать на медийные и любые другие образы, среди которых мы все существуем. Как вы их преображаете, как с ними работаете?
Ульрих Зайдль. С одной стороны, я черпаю идеи из реальности. Меня вдохновляет пространство. Иногда я изменяю это пространство. Преображаю его — переставляю мебель, перевешиваю картины, что-то добавляю. Но чаще всего я что-то из него изымаю. Не открою секрета, сказав, что мой стиль и возникает тогда, когда я начинаю редуцировать пространство. Вы знаете, как выглядит католический костел внутри: свечи, цветы... Так вот, снимая фильм «Иисус, Ты знаешь», я вынес из помещения костела все — цветы, свечи, ковер, скатерти. Я все выносил, выносил из помещения — и получилось монохромное изображение: пол и оголенное пространство, а в нем — люди. Я расставлял людей в пространстве с точностью до миллиметра.
Зара Абдуллаева. А можно ли сказать, что подобный минимализм позволяет видеть, увидеть, а не только смотреть? Диана Арбуз говорила, что фотография — это тайна о тайне. Я знаю, что ее работы повлияли на вас.
Ульрих Зайдль. Меня редко спрашивают о том, кто повлиял на мое творчество. Я часто упоминал Диану Арбуз, поскольку ее способ фотографировать — делать фронтальные снимки — соответствует моему восприятию. Знаете, поначалу на меня оказали влияние фотография и живопись, а уж затем кинематограф.
Зара Абдуллаева. Почему вы все-таки предпочитаете фронтальность?
Ульрих Зайдль. Невозможно сказать. Когда мне было пятнадцать, я подумывал о том, чтобы стать фотографом... или художником. Но если б я тогда избрал этот путь, то, наверное, уже покончил бы жизнь самоубийством.
Зара Абдуллаева. Как это?
Ульрих Зайдль. Потому что это профессия одиночек. А я и так одинок. Но мне хочется по меньшей мере работать с людьми. Сначала я думал, что профессия режиссера не для меня, поскольку я, так сказать, не очень люблю находиться среди людей. Но, с другой стороны, именно общество других людей спасло бы мою жизнь, если б она вдруг в какой-то момент показалась мне невыносимой.
Зара Абдуллаева. Вы учились на кинорежиссера в Вене?
Ульрих Зайдль. Да. Я поздно начал заниматься кинематографом. Мне было почти тридцать. Я долго не решался стать режиссером. И в представлении моих родителей это была не та профессия, которую можно было бы выбрать. А если человек не верит в себя, в свои силы, то нужно время, чтобы к прийти к чему-то определенному.
Зара Абдуллаева. Чем вы занимались до этого?
Ульрих Зайдль. Учился. Но учеба была для меня чем-то вроде алиби. Хотя я много работал в самых различных областях.
Зара Абдуллаева. Например.

Ульрих Зайдль. Шофером, рабочим на фабрике, ночным сторожем. Я работал в магазине, на почте, на мне даже испытывали новые медикаменты...
Зара Абдуллаева. А кто по профессии ваши родители?
Ульрих Зайдль. Мой отец врач.
Зара Абдуллаева. Я так и думала.
Ульрих Зайдль. Почему?
Зара Абдуллаева. Потому что ваш взгляд определяется дистанцией и сочувствием. Наверное, и в докинематографической жизни вам надо было от чего-то отрешиться, оттолкнуться. А ваша мама чем занималась?
Ульрих Зайдль. Она была медсестрой. Вся моя семья состояла из медиков. Все мои тети и дяди были врачами.
Зара Абдуллаева. Нам с Лешей не дает покоя важнейший вопрос: а где ваше пенсне? Мы что-то в Москве его проморгали.
Ульрих Зайдль (*снимает с вешалки пиджак, показывает цепочку, свисающую из нагрудного кармана*). Все в порядке, оно на месте, не волнуйтесь.
Зара Абдуллаева. Позавчера мы говорили об этических границах творчества. Моральные позиции устанавливает общество, этические принадлежат художнику. Ваше наследственное — по медицинской линии — сочувствие героям совершенно лишено жалости. Оно без-жалостно.
Ульрих Зайдль. Как я уже не раз говорил, я свои фильмы готовлю очень долго. Люди, которые в этих фильмах играют, мне хорошо знакомы. И, можете мне поверить, я принимаю участие в их жизни, причем зачастую сам удручен тем, что я вижу. В жизни мы вступаем в борьбу с различными обстоятельствами, их не избежать. Я не спаситель общества, не считаю, что должен кого-то наставлять на путь истинный. Я работаю с людьми, которые в жизни не очень счастливы. И очень часто меня самого это угнетает. Ну вот, к примеру, снимая фильм «Животная любовь», я видел столько всего, можете себе представить... в каких только квартирах я не побывал. Иногда это было просто невыносимо. Однако изначально было бы тупиковым вариантом приступать к работе над фильмом, испытывая чувство жалости по отношению к героям. Жалость — не самая удачная предпосылка для режиссера.
Зара Абдуллаева. Но многие режиссеры манипулируют именно этим чувством.
Ульрих Зайдль. Я это знаю. И видел много подобных фильмов. На мой взгляд, снимать картину, призванную пробудить в зрителе одну лишь жалость к ее героям, неудачная затея.
Зара Абдуллаева. Теперь вопрос о стереотипах левой идеологии. Герои «Импорта-экспорта» — украинская проститутка и австрийский рабочий. Как автор вы не можете относиться к ним без симпатии. Но ведь есть и довольно непривлекательные, мягко говоря, черты, свойственные «униженным и оскорбленным». Вы думали об этом?
Ульрих Зайдль. Да, люди не хотят этого видеть. Но во всех своих картинах, с самого начала, я показываю вещи, на которые люди не хотят смотреть. Это как раз одна из причин того, что многие ненавидят или не принимают мои фильмы. По этой же причине мои фильмы любят.
Зара Абдуллаева. На днях я посмотрела «Дитя» Дарденнов. Это кино для истеблишмента. Недаром в Канне фильм наградили. Утешительная картина. И она ставит довольно тонкую проблему, связанную с различением «правильного» и «неправильного» кино.
Ульрих Зайдль. В свое время «Собачья жара» была показана отборочной комиссии в Канне. В конечном итоге картину в конкурс решили не брать. Потому что в ней есть что-то, что задевает, что чересчур провокативно — по сути, не по сюжету. После этого нельзя спокойно спать, потому что показанное касается каждого. Если ты честен с самим собой, то должен признавать, что и ты — часть этого. И каждый принимает участие в том, что происходит. Как я уже говорил, начиная с первых моих фильмов, всегда находятся критики, которые хотят заставить меня замолчать. Люди из отборочных комиссий, с телевидения, люди, которые финансируют кино. А другие, напротив, хотят,

чтобы я занимался тем, чем занимаюсь. Мне приходится балансировать на такой тонкой грани — и продолжать работать.

Зара Абдуллаева. Когда я посмотрела «Собачью жару» в Венеции, то сказала нашим прокатчикам: «Если вы не купите эту картину, я брошусь под поезд». Они испугались — и купили.

Ульрих Зайдль. А вы знаете, председатель жюри Нанни Моретти был категорически против моего фильма.

Зара Абдуллаева. Да, при этом он — человек прогрессивный, левак.

Ульрих Зайдль. В Австрии тоже долгое время было правительство левого

«Собачья жара»

толка. Еще пять-шесть лет назад у власти были социалисты, которых вряд ли можно было бы причислить к моим друзьям. Они не хотели, чтобы я снимал такие фильмы. Все это неоднозначно.

Зара Абдуллаева. Еще бы. Я думаю, что действительно актуальным в жизни, в искусстве является то, что в настоящее время актуальным не считается. Но современный художник эту невидимую актуальность предчувствует и дает ей визуальные образы. Какие же образы преследуют вас сейчас?

Ульрих Зайдль. Еще не знаю. Я просто иду по миру. И не могу сказать, что случится через полгода или завтра. У меня нет плана, согласно которому все бы функционировало. Когда я начинаю работу над фильмом, я не знаю, каким он окажется. Любой фильм для меня — это путь длиною в определенный период времени. Все меняется, и я не знаю, в какую сторону. Я даже не могу сказать, каким будет фильм «Импорт-экспорт», над которым сейчас работаю.

Зара Абдуллаева. Но ваша эстетика ведь тоже меняется. Или каждый раз разный материал диктует вам «новую художественность»?

Ульрих Зайдль. На этот вопрос сложно ответить. Конечно, определенные вещи отходят на второй план, отсеиваются. Но ведь мы обычно не начинаем с нуля: каждая новая картина — это нечто вроде надстройки над предыдущими и одновременно фундамент для будущей. И еще для меня всегда равно существенны искусство и реальность. С одной стороны, я должен не упустить искусство, с другой же — всегда хотел оставаться верным реальности. Мой конфликт заключен во мне самом.

Зара Абдуллаева. Позвольте тогда детский вопрос: а что для вас искусство?

Ульрих Зайдль. Для меня искусство — это когда кто-то передает, показывает мне то, чего я прежде никогда не видел.

Зара Абдуллаева. Это и есть ви́дение.

Ульрих Зайдль. Да. Независимо от того, идет ли речь о живописи, о фото-

графии, о кино, о литературе — искусство начинается там, где глазу открывается нечто доселе невиданное.

Зара Абдуллаева. Вот мы с Лешей обсуждали наш прошлый разговор с вами и решили спросить: а сколько часов отснятого материала, не вошедшего в фильм, у вас обычно остается?

Ульрих Зайдль. А вы как думаете? Ну, например, в «Собачьей жаре»?

Зара Абдуллаева. Часов сто...

Ульрих Зайдль. Ну, это слишком. Было отснято материала на восемьдесят часов — это очень много для двухчасового фильма.

«Собачья жара»

Зара Абдуллаева. Тем более снятого на пленку. Вам нужны эти часы?

Ульрих Зайдль. Да, это мой метод работы, при котором картина развивается и открывается заново. Скажем, вы делаете обычный фильм по сценарию. У вас в сценарии есть эпизод, и вы его снимаете. Готово. Другой эпизод. Еще один. Еще. Фильм снят. Перед вами материал. И какой-то эпизод не удался. Потом еще один и еще. Но вы вынуждены включить и эти неудавшиеся эпизоды, иначе нарушится целостное восприятие, и фильм не сработает. А я снимаю по-другому. Я снимаю эпизод и, если он не удался, просто не использую его. Я снимаю так много разных сцен, что в конечном счете могу выбирать самое лучшее. Вот и получается, что фильм оказывается совсем другим, нежели планировалось изначально, по сценарию.

Зара Абдуллаева. Где вы храните эти материалы? Они ведь могут когда-нибудь вам пригодиться.

Ульрих Зайдль (*смеется*). Раньше они штабелями хранились у меня дома. Это было огромное количество коробок. И я думал: «Если окажусь в такой ситуации, когда никто не захочет финансировать мое кино, сделаю фильм из этих отходов».

Зара Абдуллаева. А каков обычно бюджет ваших картин?

Ульрих Зайдль. По-разному бывает. «Собачья жара» обошлась в полтора миллиона евро, а «Иисус, Ты знаешь» — в сто пятьдесят тысяч.

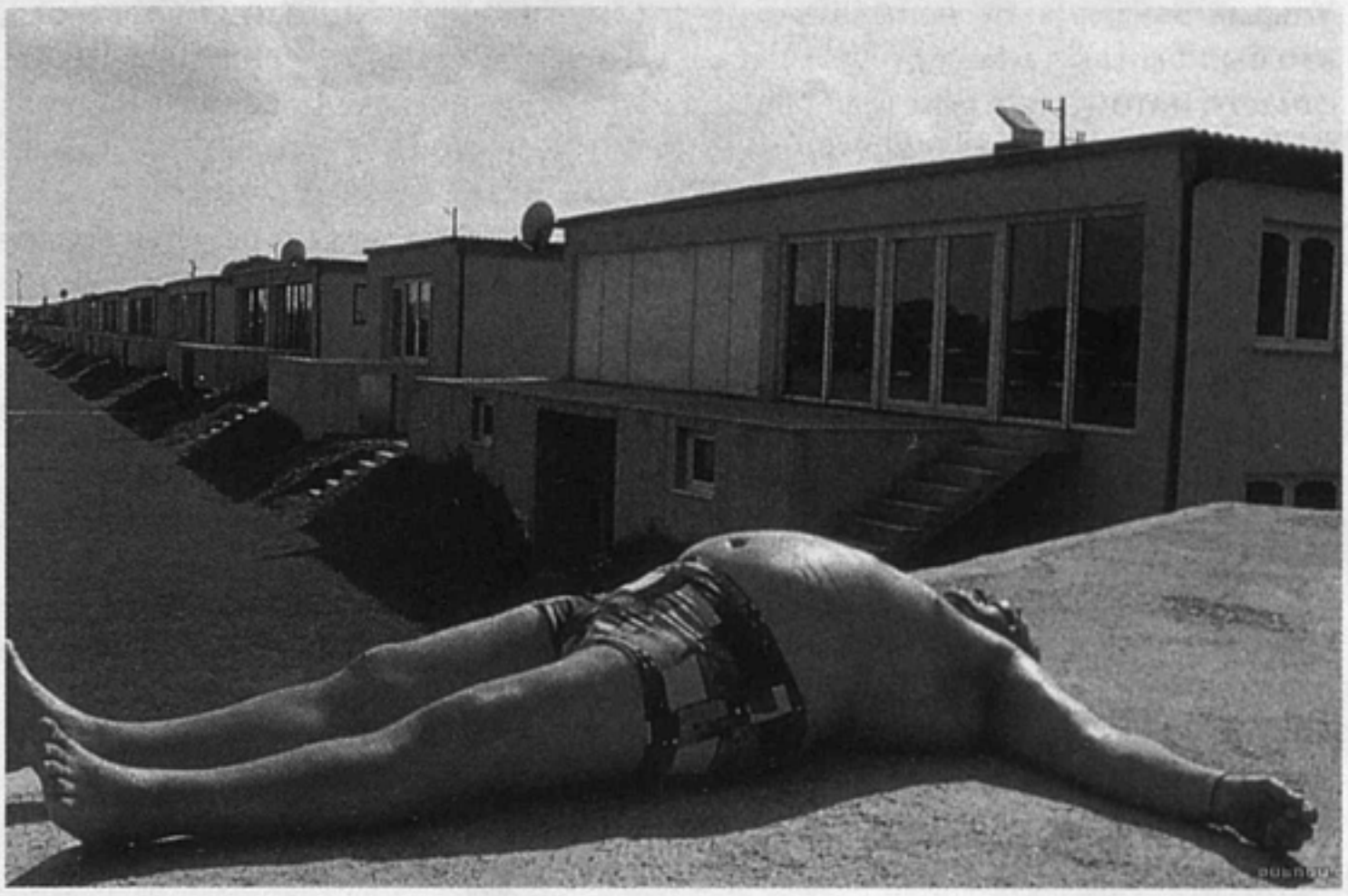
Зара Абдуллаева. Для документальных фильмов вам нужен сценарий?

Ульрих Зайдль. Я пишу нечто вроде сценарного плана, чтобы можно было получить финансирование на проект. А когда становится ясно, что с деньгами все в порядке, просто откладываю этот план в сторону и начинаю подбирать людей, площадки. И работаю уже не с тем, что было написано, а с тем, что нахожу.

Зара Абдуллаева. Можно ли сказать, что ваша трилогия про туризм — это трактовка номадизма, кочевничества? Что вас еще интересует, кроме экспансии пространств?

Ульрих Зайдль. Да, туризм — это другая форма или, скорее, современная форма завоеваний...

Зара Абдуллаева. В прошлый раз мы говорили о центре и периферии кадра. Но проблема центра важна не только для оптики, но и для ориентации на местности, в культуре, в контркультуре. Вот я живу в центре Москвы, и раньше здесь было замечательно, а теперь это в лучшем случае кладбище, мертвая зона. Как



«Собачья жара»

вы воспринимаете центр и периферию? Каковы отношения между ними, с вашей точки зрения?

Ульрих Зайдль. Для меня периферия, конечно, гораздо интереснее центра. На периферии можно найти куда больше. В центре все такое чистое, рафинированное, все подчинено определенному порядку, а на периферии этого нет. Лично я на периферии себя чувствую комфортнее.

Зара Абдуллаева. А в Москве вы такие места нашли?

Ульрих Зайдль. Для того чтобы сказать что-то определенное о таком огромном городе, как Москва, необходимо время. Надо дни напролет, и не одну неделю, бродить по городу. Для вас Москва и ее центр — это история, мне же эта история неведома. Если вы приедете в Вену и мы с вами будем прогуливаться по венским улицам, вы, возможно, скажете: «Это красиво! И это тоже!» И т.д. А я, наверное, отвечу: «Да что вы, это же ужасно! Это невозможно! Раньше было лучше». Для меня это связано с историей. И еще, на мой вкус, я опоздал в Москву на пару лет. Мне кажется, она стала слишком подвержена западному влиянию.

Зара Абдуллаева. Только в центре.

Ульрих Зайдль. Но это вытесняет историю.

Зара Абдуллаева. На окраине это другой город.

Ульрих Зайдль. По-моему, Москва что-то теряет. И все так не похоже на мои украинские впечатления, там еще все по-другому.

Зара Абдуллаева. Где вы живете в Вене, в каком районе?

Ульрих Зайдль. Мой офис находится в центре, а живу я в пригороде. Но Вена — маленький город. Чтобы выехать за пределы города, мне двадцати минут достаточно.

С моим взглядом на жизнь я бы мог, скажем, в Америке найти еще более негативные моменты, нечто еще более ужасное, потому что Америка более агрессивна.

Зара Абдуллаева. Во всяком случае, в продвижении своего кино. Сейчас даже по телевидению не хотят показывать документальное кино — я имею в виду, конечно, арт-проекты. А вы работаете для телевидения?

Ульрих Зайдль. Я занимаю особую позицию. Если что-то делаю для телевидения, то только на своих условиях. «Иисус, Ты знаешь» был чисто телевизионным проектом. Передо мной стояла задача: снять фильм на шестьдесят минут. Я же снял полуторачасовой фильм и не пошел ни на одну уступку, ни на один компромисс. Как видите, это возможно.

Зара Абдуллаева. Есть ли еще альтернативные режиссеры в Австрии, или вы единственный?

Ульрих Зайдль. Я бы не назвал больше никого ни в Австрии, ни в Германии, кто был бы так же бескомпромиссен, снимая кино для телевидения. Но это отчасти потому, что мои телефильмы малобюджетны. А вот если б я задумал снять игровой фильм для телевидения, который стоил бы столько же, сколько кинофильм, это было бы уже проблематично.

Зара Абдуллаева. Но из ваших фильмов дешевым можно назвать только фильм «Иисус, Ты знаешь». А «Животная любовь» ведь дорогая картина.

Ульрих Зайдль. Ее я снимал не для телевидения. Хотя оно принимало участие в финансировании: тридцать процентов бюджета — телевизионные. Но фильм, сделанный в 1995 году, до сих пор не показан по телевидению! И все еще лежит в архиве.

Зара Абдуллаева. А у нас его показали. Как и «Модели», и «Последних мужчин». Вы об этом не знали?

Ульрих Зайдль. Про «Животную любовь» знал, про другие картины — нет.

Зара Абдуллаева. В интервью нашему телевидению, которое вы давали в Венеции после показа «Собачьей жары», вы почему-то ушли от ответа на вопрос по поводу антифашистской подоплеки этой картины.

Ульрих Зайдль. Я не совсем понимаю, что вы имеете в виду.

Зара Абдуллаева. Фашизм — как тоталитарная повседневность.

Ульрих Зайдль. Ну, это жизнь. «Собачья жара» научила меня пониманию того, что в мире все страшно непросто. По поводу «Последних мужчин», например, нельзя сказать, что мужчины плохие, что они эксплуатируют женщин. Неприятная правда заключается в том, что фактически имеет место сделка. Мужчина получает женщину, которая его устраивает, а женщина — мужчину. Мужчины женятся на женщинах из стран третьего мира, потому что последние не настолько эмансипированы, как австрийские женщины. А женщины, в свою очередь, рвутся на Запад, стремясь к безопасности, стабильности. И я заметил, что такие семейные пары не являются более несчастными, чем любые другие. Конечно, это ужасно. Но это отражает ситуацию, существующую в мире, и говорит лишь об одном: о пропасти между богатыми и бедными.

Зара Абдуллаева. А вам легко сохранять свою независимость? Или все-таки не очень?

Ульрих Зайдль. Несложно. Я очень правдивый человек и просто не могу иначе. Может быть, в этом мое счастье — у меня нет возможности выбирать. Я бы не мог сказать: «Сейчас займусь чем-то другим, чтобы заработать побольше». Я так не умею.

Выражаем благодарность Ольге Решетовой за помощь в проведении этой беседы.

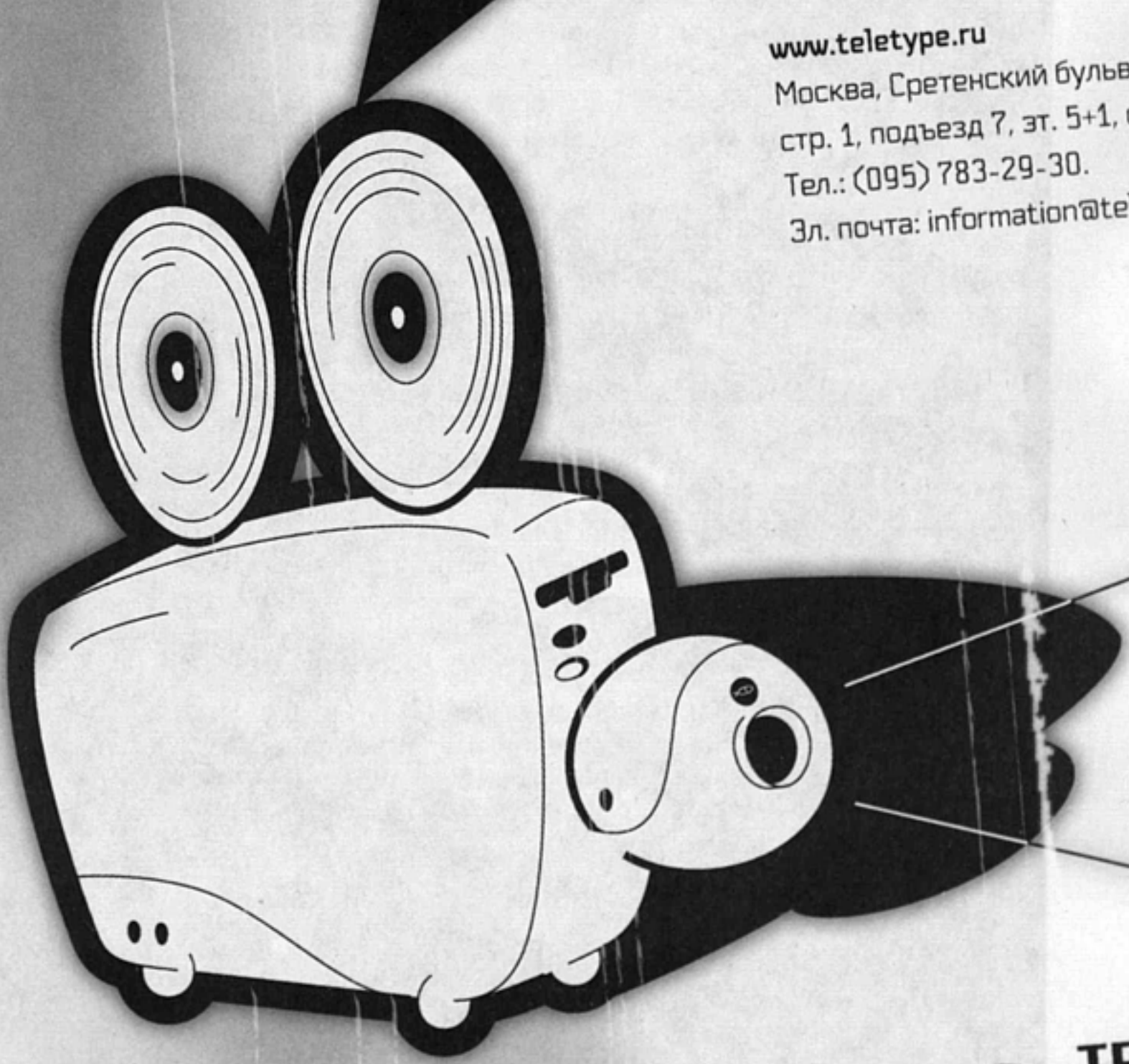
Эл. почта: information@teletype.ru

ВАЖНЕЙШИМ ИЗ ИСКУССТВ ДЛЯ НАС ЯВЛЯЕТСЯ ИНТЕРНЕТ!

TELE TYPE

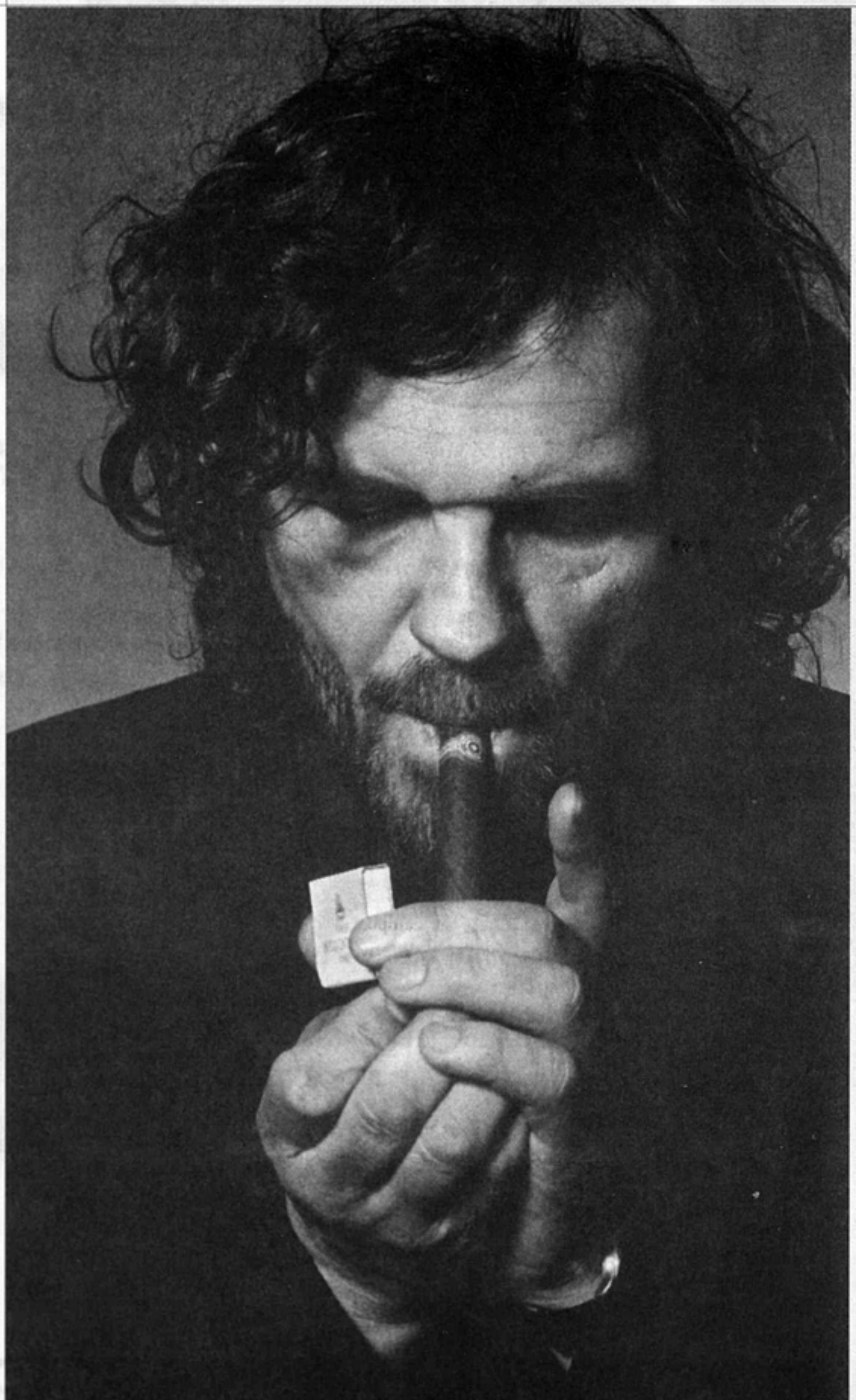
www.teletype.ru

Москва, Сретенский бульвар, дом 6,
стр. 1, подъезд 7, эт. 5+1, студия 80-а.
Тел.: (095) 783-29-30.
Эл. почта: information@teletype.ru



TELE TYPE

Р А З Б О Р Ы



Эмир Кустурица

ЛЕВ КАРАХАН

Реставрация, или Большая остановка времени

«В прошлом году фестиваль был типичным примером разнообразия, эклектики и эксперимента именно потому, что год был таким. В этом году великие авторы, *священные монстры*, обнаружили свою преданность Канну и доказали креативность. Они рядом, они в форме. Представленные ими фильмы нам понравились, и мы решили следовать их маршрутом. Ведь это хорошая новость, что великие по-прежнему снимают хорошие фильмы. «Четыре обладателя «Золотой пальмы» в конкурсе превращают соревнование в настоящий мировой киночемпионат», — так в интервью журналу The Hollywood Reporter охарактеризовал текущий каннский момент арт-директор фестиваля Тьерри Фремо.

И правда. Если не вдаваться в подробности, все дело в том, что год на год не приходится. Однако есть у каннской истории и своя внутренняя логика. На протяжении четырех лет (с момента вступления в должность арт-директора) Тьерри Фремо последовательно осуществлял революционные преобразования под лозунгом «разнообразие, эклектика, эксперимент». А в «типичном» 2004-м его революция достигла своего пика. Под гром профсоюзных шествий по бульвару Круазетт в фестивальном дворце жюри Квентина Тарантино вручило исключительно политизированные и маргинальные с точки зрения нормативной эстетики награды. Главную получил талантливый оппортунист и профессиональный возмутитель спокойствия Майкл Мур за документальный антибушевский фильм «Фаренгейт 9/11». Что же касается таких признанных мастеров киноискусства, как Кустурица, Альмодовар, Чжан Имоу, братья Коэн и другие, то они, по определению, были оттеснены на периферию каннского сюжета.

Но, как известно, за революцией всегда следует реставрация, и короли возвращаются. В этом году так и случилось. Короли вернулись. И вернулись во всем подобающем истинной реставрации беспримерном своем величии.

Конкурс-2005 поражал небывалой концентрацией каннской славы. Четыре обладателя «Золотой пальмовой ветви»[1], упомянутые Фремо, были лишь вершиной айсберга. Любители статистики насчитали еще одиннадцать конкурсантов, в разные годы непосредственно претендовавших на высший фестивальный титул, а всего в досье участников официальной программы обнаружилось тридцать семь престижнейших каннских наград. К этому следует добавить, что оценивал священных монстров в качестве председателя большого жюри Эмир Кустурица — то есть монстр монстров, один из тех четырех

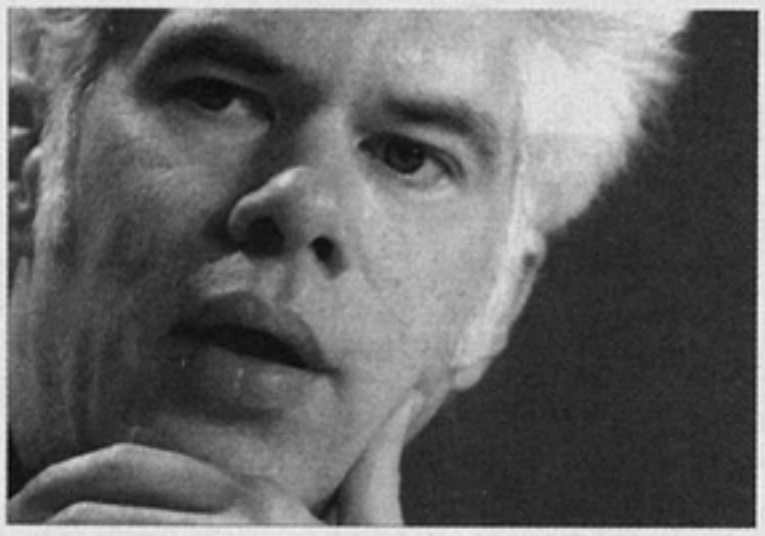
[1] Гас ван Сэнт (за фильм «Слон» в 2003 году), Ларс фон Триер (за фильм «Танцующая в темноте» в 2000 году), братья Дарденн (за фильм «Розетта» в 1999 году) и Вим Вендерс (за фильм «Париж, Техас» в 1984 году).

счастливцев, которым «Золотую пальму» вручали дважды[2]. И хотя в кулуарах фестиваля поговаривали о том, что Кустурица ни за что не отдаст высшую награду никому из тех, кто уже получил ее однажды, дабы не расширять узкий круг двукратных каннских победителей, сила изначально взятого фестивалем элитного тона была превыше низменных инстинктов. Жюри под руководством «балканского эмира» завершило фестиваль вручением *второй* «Золотой пальмы», причем — вот уж чистота жанра — сразу *двоим*: братьям Дарденн за фильм «Дитя».

Status quo

Обсуждение конкурсных фильмов начинается сразу же после очередного просмотра. И бывает так, что сказанное впроброс, на ходу, выражает общую ситуацию яснее, чем все последующие продуманные и взвешенные оценки.

Вот простейший на первый взгляд диалог на выходе с конкурсного фильма Джима Джармуша «Сломанные цветы», получившего в итоге Гран-при фестиваля:



Джим Джармуш

— Ну как Джармуш?

— Я так люблю Джармуша!

О чем это? О новом фильме? Или о творчестве Джармуша вообще? Вектор оценки незаметно меняется или, точнее, деликатно подменяется в ходе разговора, и *новое*, всегда по определению отменяющее status quo и означающее ревизию привычных конфигураций, срабатывает как раз на укрепление статусного порядка. Он становится самодовлеющим, безоговорочно подчиняет себе сферу актуального, и ретроспектива начинает доминировать, усиленно перекрывая перспективу. Джармуш-бренд, Джармуш-легенда, Джармуш-понятие заглушают в сознании саму возможность какого-либо изменения в представлениях о Джармуше: ведь мы его так любим. И этим все сказано.

А еще мы любим (перечисляю в порядке конкурсного расписания) Эгояна, ван Сэнта, Ханеке, Джонни То, фон Триера, Кроненберга, братьев Дарденн, Вендерса, Амоса Гитаи, Хоу Сяосяня — кого-то больше, кого-то меньше, а кого-то, может быть, и совсем не любим, но в данном случае важно не забыть никого из каннских фаворитов, чьи имена уже стали авторскими эмблемами. Ведь именно эмблематичность позволяет осуществлять досрочное архивирование еще отнюдь не застывшей и не исчерпавшей себя индивидуальной поэтики, запустить ту самую, охватившую Канн-2005 лихорадку музейной влюбленности и преданности пафосу имени, которая неизбежно возвышает послужной список над уникальностью даже самого уникального произведения.

По сути, в этом году в Канне соревновались не фильмы, а репутации. И в общем-то, каждая из них была достойна возглавить каннский хит-парад. Во всяком случае, борьба за пьедестал между равноприближенными к киноолимпу режиссерами не проявила, да и не могла в принципе проявить какую-либо отчетливую тенденцию, как это было в прошлом году, когда «Пальму» выдали Майклу Муру. На этот раз распределение призов среди лидеров фестивальных рейтингов — братьям Дарденн — «Золотую пальму», Джиму Джармушу — Гран-при, а Михаэлю Ханеке — «Приз за лучшую режиссуру» — ока-

[2] Кроме Кустурицы, дважды побеждали в Канне Фрэнсис Форд Коппола, Сёхэй Имамура и Билли Аугуст.

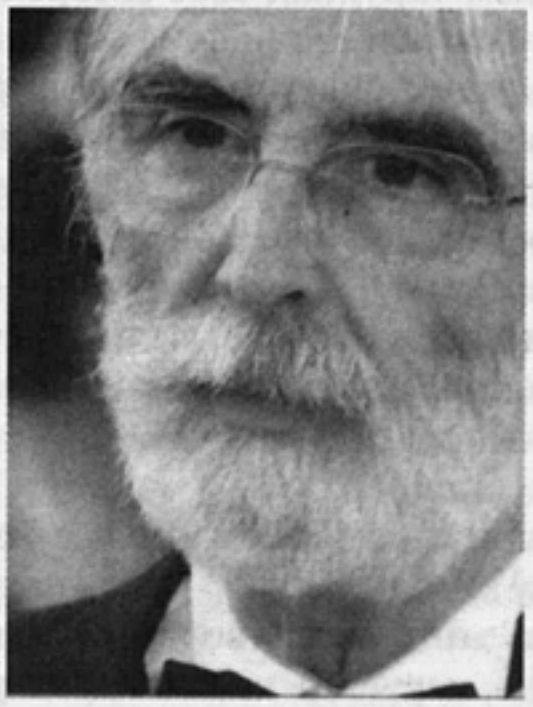
залось сугубо академическим, процессуальным занятием, как бы удаленным от созидания новых киноприоритетов. Общее музейное благолепие исключает остроту выбора. Ну какое в самом деле может быть соревнование между экспозициями Рафаэля, Леонардо и Микеланджело?

Однако громкое имя как таковое еще не создает эмблематический прецедент, эмблематизм как явление. Джармуш, к примеру, уже был Джармушем, когда выходили в свет его «Мертвец», «Пес Призрак: Путь самурая», «Кофе и сигареты», но это не помешало перечисленным фильмам работать в актуальном, а не в музейном режиме, на перспективу, а не на status quo. Значит, для того чтобы имя обратилось в эмблему, именно имя, его королевское достоинство должны быть акцентированы. Но кто же тогда проставляет акценты?

Подозревать в программном эмблематизме арт-директора фестиваля не приходится. Судя по словам самого Фремо, он лишь уступил обстоятельствам, неожиданному нашествию, как он дипломатично выразился, «священных монстров». Со своими революционными амбициями он вряд ли расстался, скорее всего, не собирается изменять и свою экспериментально-эклектическую ориентацию.

«Монстры» сошлись в каннском конкурсе этого года, конечно же, не по его слову или, скажем, слову президента фестиваля Жиля Жакоба, если предположить, что этот неисправимый поборник большого авторского стиля решил наконец остудить революционный пыл своего преемника на посту арт-директора и указал экстремисту, кто в доме хозяин. Никакой хозяин не в состоянии заказывать музыку всему мировому кинематографу. Да и мировой кинематограф в лице его славных представителей наверняка не планировал полную и безоговорочную канонизацию. Режиссеры просто сделали свои очередные фильмы и, как всегда, еще не до конца понимая, что получилось, представили их на суд каннской публики и жюри.

Парадокс Канна-2005 состоит в том, что живые классики сыграли в киномузей, не утратив своей живости. И вернулись они вовсе не голыми королями, желающими почивать на лаврах, прикрывая наготу старыми заслугами, а по-прежнему во всеоружии своей *со-временности*, как скорая помощь на вызов истории, но только истории, словно утратившей вкус к борьбе противоположностей, к поступательной динамике и предпочитающей буре и натиску именно status quo[3]. Представленные в конкурсе произведения не обнаружили ни увядания, ни дряхлости авторских образных систем (пора в архив), а предъявили архивирование этих систем как внутренне конструктивную методику и вполне полноценный в художественном смысле ответ на центростремительную специфику времени, его консервативный заказ.



Михаэль Ханеке

Естественно, что каждый из конкурсантов нашел свой особый путь к насущным историческим смыслам, но можно говорить и об определенной типологии этого поиска, об эстетических архетипах случившейся на Лазурном берегу кинореставрации.

В этом году каннские старожилы, пожалуй, ча-

[3] Возможно, предпочитающей уже давно, если учесть, что каннская буря минувших трех-четырех лет бушевала исключительно стараниями неугомонного подвижника левой идеи Тьерри Фремо и больше напоминала не мировой пожар, а бурю в отдельно взятом стакане каннской воды.

ще, чем обычно, недоумевали. Но не потому, что фильмы прославленных авторов вдруг резко усложнились. Дело в другом. Авторов как будто бы перестала с прежней силой занимать сама нацеленность их художественных высказываний на понимание и интерпретацию. Появились даже некие зоны — белые пятна, в принципе не расположенные к подбору смыслового ключа. Начать хотя бы с картины Гаса ван Сэнта «Последние дни», которая посвящена лидеру группы «Нирвана» Курту Кобейну и пытается реконструировать историю его гибели, происшедшей при невыясненных обстоятельствах в 1994 году. В этой чрезвычайно закрытой и немногословной картине, герой которой блуждает по своей усадьбе, словно пытаясь скрыться от всех на свете, особенно долго и настойчиво интригует жестяная коробка: герой мучительно ищет ее, а потом, откопав в земле, уносит в дом. Тайна этой коробки так и остается тайной: то ли в ней наркотики, то ли деньги на наркотики — гадать можно сколько угодно, но автор явно не заинтересован в дешифровке. Это главное. А в фильме Ханеке «Скрытое» скрытым оказывается уже не микро-, а макроэлемент: информация о том, кто организовал видеослежку за семьей героя. Погрешить, как и герой, на обездоленного, обиженного им в детстве изгоя-араба и даже на его агрессивно настроенного сына нам не позволяет нравственная антиглобалистская интенция фильма. Но невозможно воспринять видеовторжение и как чисто символический посыл к пробуждению совести героя. Этому противится, как всегда у Ханеке, жесткая объективистская, почти репортажная стилистика. И получается, что автор довольно категорично ограничивает саму возможность зрительского вопрошания — нет ответа, и всё.

У Джармуша все, конечно же, гораздо мягче и ироничнее, чем у Ханеке. В «Сломанных цветах» нам даже подсказана версия. Анонимное письмо в розовом конверте, из которого тоскующий герой узнает, что у него есть девятнадцатилетний сын от одной из давних возлюбленных, скорее всего, написал доброхот-приятель из соседнего бара. Но в то же время Джармуш как бы сам и останавливает догадку. Чуть-чуть подыгрывая зрителю, он явно равнодушен к интерпретации: какая разница, кто написал, да кто угодно, хоть бы и сам герой самому себе — от скуки.

Недосказанность — явление в искусстве не новое. Сколько было споров еще совсем недавно по поводу железного ящика, за которым в фильме «Возвращение» едет на необитаемый остров герой-отец. Этот ящик нам так и не открылся, и что в нем было — неизвестно. Но в «Возвращении» Андрей Звягинцев интенсивно работал с этой неизвестностью. Он как бы выбраковывал то, что лишь кажется интригующим и важным, а на самом деле не стоит объяснений, и тем самым укрупнял свое авторское сообщение, несводимое к видимым поворотам сюжета. Каннские холодные умолчания совсем другой природы. Они как раз не будируют, а блокируют зрительские ожидания. И вместо диалога предлагают совсем иное — возможность понаблюдать за чем-то вроде показательного собеседования автора с самим собой, в котором просто нет надобности все проговаривать и досказывать до конца: что услышали — то и услышали.

Не случайно рука об руку с недоумениями (почему это? почему то?) шло так и не удовлетворенное ожидание оригинальных непредсказуемых художественных решений, которые являются базовым основанием всякой авторской эстетики.

И не то чтобы вернувшимся самодержцам экрана уже нечего предложить городу Канну и миру вообще. Просто время поставило перед авторами совсем другую задачу. И на этот раз их творческая состоятельность поверялась не умением шокировать, нарушать признанные художественные и идеологические конвенции, прорываясь к неожиданным находкам, а мастерством соблюдения и виртуозного обыгрывания привычного. И естественно, что клеймом авторства оказалось отмечено уже не специфическое развитие излюбленной мысли, а специфическая ее фиксация, способ подтверждения («отверждения») и превращения в декоративно-стилевой элемент общей парадной, эмблематич-

ной художественной постройки (мой стиль — моя крепость). Редукция авторского слова, его *сообщительности* при этом неизбежна. Но что же делать, если реставрации подобает риторика и важнее не *что*, а *как* сказано.

Интересна сама разнообразная авторская технология перемещения центра художественной тяжести из точки «что» в точку «как». Скажем, для Джармуша и Вендерса («Входите без стука») с их неофитской по духу (вне зависимости от происхождения: Джармуш натуральный американец, родившийся в городе Акрон, штат Огайо) влюбленностью в американское мироздание со всеми его ритмами, мифами и имиджами наиболее органичной формой обуздания, консервации авторского «я» оказалось подчинение жанру — этому великолепному фетишу американской кинокультуры, сочетающему топтание на месте с безудержным вдохновением и непреходящим мастерством. Впрочем, для Джармуша его «ожанренное» состояние не исключает рефлексию (иронию) по поводу этого состояния. Вендерс же более простодушен и, доверяясь жанру, доверяется прежде всего актерам, своей вечной готовности влюбляться в них, особенно в прекрасную их половину. А уж актеры, всегда воспринимающие жанр как подарок судьбы и с радостью пускающие в разгон эмоцию, стараются не оставить художнику права на авторскую дистанцию в отношениях с материалом.

Другой не менее эффективный способ окукливания в собственной поэтике продемонстрировали Гас ван Сэнт и Ларс фон Триер, представив миру кинотрилогии: ван Сэнт — о смерти (первые два фильма: «Джерри», 2002, и «Слон» — каннская «Пальма», 2003), фон Триер — об Америке (первый фильм — «Догвиль», 2003). И хотя конкурсный фильм ван Сэнта «Последние дни» — это уже завершение трилогии, а «Мандерлай» фон Триера — лишь вторая ее часть, режиссеры, и тот и другой, продемонстрировали выдающееся мастерство раскручивания (прокручивания) уже высказанной миру художественной идеи, искусное сохранение цельности и оригинальности образного мира при многократном его использовании. И пойди угадай в неубывающем режиссерском драйве, что это: ответ на элементарные законы трехчастного композиционного построения (трилогии, триптиха) или все-таки — на более общие установки времени, требующего самоповтора, замирания в стиле.

Ларс фон Триер

По-своему эстетику торможения отработали и те многократные каннские триумфаторы, которых можно назвать социальными, точнее, социально-психологическими медиумами — братья Дарденн и Михаэль Ханеке. Объективисты по природе, они никогда не форсировали реальность и не брали на голос, пусть даже и авторский. Их крик, их всегда шокирующий публику образ реальности обычно представлен странным и неожиданным развитием самой реальности в пространстве фильма. Достаточно неожиданного и в новом фильме Дарденнов «Дитя», где юный беспризорник-отец втайне от юной беспризорницы-матери продает их новорожденного сына, и в «Скрытом» Ханеке, где изначально благополучная буржуазная семья оказывается под колпаком у анонимного видеонаблюдателя. Но ожидаемым, даже предсказуемым (если и не в сюжетном, то в нравственном смысле) на этот раз выглядит и у Дарденнов, и у Ханеке именно развитие внутрикадровой реальности. Медленно, но верно она движется к достаточно обобщенным и очевидно

прописным истинам современной морали: Запад виноват перед третьим миром (Ханеке) и вообще только чувство вины и ответственности за другого может сделать человека человеком (Дарденны). Впрочем, снижение от парадокса к азбуке происходит без потери художественной насыщенности повествования, что, собственно, и позволяет увидеть в этом снижении реализацию определенной творческой задачи: опечатывание, фиксацию прописью вовсе не утратившего энергетики авторского голоса.

Одним из главных среди бродячих фестивальных сюжетов этого года был, конечно же, сюжет разочарования: имен много, а все не в прок, все не с места. Однако же каким-то странным, наполненным и самодостаточным, граничащим едва ли не с удовлетворением было это разочарование. Может быть, потому что происходило оно не от досады на художественные осечки, а, наоборот, от того несомненного качества, в котором реализовалось зависшее, тромбированное время. Затишье после бурной активности всегда разочаровывает, но вместе с тем и завораживает устойчивой складкой окружающего мира.

Своеобразным камертоном двойственного, кисло-сладкого отношения к фестивальной программе можно считать, кажется, уже вечного (и формального, и неформального) каннского лидера, въевшегося в само каннское подсознание Ларса фон Триера. Его неполиткорректную негритянскую *сюиту* «Мандерлай» ждали как самый главный шок и потрясение, ждали как Провокацию с большой буквы, а получили всего лишь провокацию — дежурную, триеровскую. Но в этом-то, видимо, и состоит *современный* посыл фильма (включая провокативный). Оказывается, фон Триер потрясающе умеет не только наносить удар, но и не доносить его, превращая в предсказуемую программу и рациональный холод саму яростную идею провокации. Не оттого ли в этом году он нарушил даже главную ее заповедь — скрытность и неожиданность, объявив с каким-то торжественным резонерским пафосом: «Это мой долг — провоцировать». Ну что с этим делать? Разве только атрибутировать по архивному ведомству или сдать в музей.

Лейтмотив

Совпадение заметили все. Оно было явным. Не менее явным было и то, что авторы ничего друг у друга не украли, не подслушали, не подсмотрели, хотя и сделаны обе картины в Америке[4]. Но Америка — страна достаточно большая, и два, даже знакомых друг с другом режиссера, работая по соседству, могли ничего не знать о параллельном замысле.

Вим Вендерс

Джим Джармуш сочинил историю о скучающем пенсионере-компьютерщике, который неожиданно для самого себя по какому-то дурацкому анонимному письму в розовом конверте отправился искать сына к бывшим

[4] Кстати, факт показательный, потому что выстраивание жизни под Америку, при всех очевидных противоречиях этого ориентира, констатирует даже такой образцовый антиамериканец, как Ларс фон Триер, со всей свойственной ему провокативностью заявивший на каннской пресс-конференции: «Я — американец». Достаточно американизированным по материалу был и конкурс фестиваля (картина фон Триера — только самый яркий пример). И сколько ни борются французы за приоритеты франкофонного экрана, он все равно говорит в основном по-английски.

любовницам, но так и не нашел. А Вим Вендерс (вместе с Сэмом Шепардом, который и сыграл главную роль) придумал сюжет о знаменитом киноковбое-дебошире, который на старости лет вдруг проникся отеческими чувствами, разыскал бывшую любовницу и сына, но так и не смог найти с ними общий язык.

Почему два разных произведения — «Сломанные цветы» и «Входите без стука» оказались такими похожими по сюжету, да еще и роль бывшей любовницы и у Вендерса, и у Джармуша сыграла именно Джессика Ланг, да еще и сошлись эти фильмы в одной фестивальной программе, ответить трудно. Разве что сработал эффект конгениальности, непредвиденного совпадения во времени двух творческих импульсов. Бывает же такое. И мало ли вообще в жизни никого ни к чему не обязывающих совпадений. Частный случай — не более.

Франсуа Озон

Но в том-то все и дело, что случай не частный: мотив потери ребенка или невозможности его обретения проявлялся в Канне со странной настойчивостью в очень разных картинах.

С особым нажимом он был заявлен в крайне жестком, криминальном обличье — похищение ребенка. Про киднеппинг есть и у победителей братьев Дарденн, есть и у Михаэля Ханеке, есть и у таких маргиналов и экспериментаторов, на этот раз оставшихся в тени ветеранов, как загадочный Карлос Рейгадас (конкурсный мексиканский фильм «Битва на небесах») и неутомимый кореец Ким Ки Дук (фильм «Лук» — во второй по значению каннской программе «Особый взгляд»).

Но даже в тех каннских картинах, где жизнь не нарушается экстримом, отчетливо сказано о нарушении преемственности поколений, о невозможности настоящего продлиться в будущем. А может быть, и с еще большей откровенностью, ибо в этих работах не чей-то злой умысел рвет жизнь по живому, а сама жизнь, вполне мирное и обыденное ее течение воспроизводит разрывы, как свое органическое состояние.

Это состояние окончательного, статусного неравновесия можно распознать не только у Джармуша и Вендерса, которые сделали кино про стареющих героев, лишившихся отцовства. Лишившихся не потому, что детей украли, а в силу одной только вполне узаконенной привычки жить для себя, как хочется, не заглядывая дальше собственного носа, своих интересов, желаний и прихотей — не загадывая дальше настоящего. Даже сделавший некоторую работу над ошибками, герой «Сломанных цветов» в финале, в общем-то, смиряется с тем, что, как он говорит, «прошлое не вернешь, будущее еще не здесь, оно неведомо, а потому приходится жить настоящим».

Именно про потерю контакта с детьми, с будущим говорится в картине уже немолодого дебютанта каннского конкурса итальянца Марко Туллио Джорданы «Место, в котором ты родился». В этом фильме отец теряет сына дважды. Сначала во время морской прогулки на яхте: сын падает за борт, пока преуспевающий предприниматель-отец со своим приятелем переживают вдохновляющий момент отрыва от жен и семейной рутины. Шхуна с нелегальными эмигрантами избавляет подростка от гибели, и он возвращается домой. Возвращается вместе с новыми друзьями — братом и сестрой эмигрантами. Но очень скоро герой вновь исчезает. Теперь уже не по воле стихии, а по собственному выбору, свидетельствующему о глубинном, социально обусловленном кризисе отношений с родителями, а возможно, и разрыве этих отношений. Герой исчезает из дома, чтобы отправиться на поиски новой подру-

ги-эмигрантки, так и не сумевшей прижиться в буржуазной семье, пытавшейся дать ей приют.

Своя более экстравагантная и парадоксальная модель генетического разрыва у Франсуа Озона — этого, казалось бы, вполне легкомысленного французского везунчика, который за неполные десять лет своей кинокарьеры уже второй раз в Канне. В этом году — с фильмом «Остаток дней»[5] в программе «Особый взгляд» (в 2003-м в конкурсе был «Бассейн»). Герой Озона — модный тридцатилетний фотограф — болен скоротечным раком. Жить осталось совсем немного. И герой даже не старается что-либо предпринять для преодоления, по крайней мере морального, безжалостных обстоятельств. Он им послушен и пытается лишь эстетически обустроить, сделать приличным для себя и для окружающих свой уход из жизни. В последние ее дни, к тому же придерживаясь гомосексуальной ориентации, герой менее всего настроен продолжить свой род. Эту экстравагантную возможность дает ему случайная встреча с официанткой. Ее слезная просьба зачать ребенка (бесплодный муж официантки согласен) приводит героя сначала в недоумение, потом согласию на биологическую помощь милым, в общем-то, людям. Но в исполненном романтического (а местами сладковато-мелодраматического) пессимизма фильме «Остаток дней» акт зачатия не становится для героя какой-то новой человеческой возможностью *быть* вопреки смерти, а так и остается чужой перспективой, на которую он смотрит с чуть высокомерным сочувствием. Как, впрочем, по Озону, и должен смотреть настоящий современный герой на простоватое, провинциальное, слишком уж биологическое существование. Герой фильма и в смерти остается отчеркнутым от наивного упования на завтрашний день.

Мотив потери будущего и безвыходности настоящего звучит и у каннского триумфатора Гаса ван Сэнта в «Последних днях». И опять же — плен настоящего жестко связан с разрывом элементарной человеческой преемственности: родители — дети. Ведь именно к осознанию потери ребенка — неизвестно куда увезенной маленькой дочери — пробивается сквозь завесу психоделической отрешенности-обреченности истощенная наркотиками мысль рок-кумира, механически перебирающего уже непонятно чьи детские вещи и игрушки. Герой ван Сэнта натыкается на них, как на реликтовый след необратимо исчезнувшей жизненной перспективы, которой нет и не может быть места в его беспорядочных блужданиях по угрюмым, пребывающим в запустении владениям — на пороге между жизнью и смертью.

Тут, собственно, и возникает пугающее предположение: а что, если название фильма «Последние дни», учитывая общий сюжетный контекст фестиваля, следует понимать расширительно, почти как историческое пророчество? Разве недостаточно перечисленных примеров, чтобы сделать следующий шаг и задуматься о том, что же хотел сказать Канн-2005 и что порешило собрание именитых авторов? Так ли уж они риторичны и стилистичны? Так ли уж увлечены эмблематикой?

Ведь для оживления музейной атмосферы, кажется, вполне хватает сообщения, что время как-то тихо и незаметно, стараясь не нарушать привычный распорядок текущих дней, не то чтобы «свернулось в свиток», но обрело некий подозрительный смерчеобразный коловращательный ход, поставив под вопрос даже такое естественное явление человеческой истории, как преемственность поколений, их продолжение — одного в другом, несмотря на все вечные конфликты и бесконечные дрязги отцов и детей.

Наверное, нам было бы очень просто и удобно жить, если бы, как в песне, «парни всей земли» в нужный момент брались за руки и пели хором про то, что с нами происходит, а мы сразу же понимали, в чем дело, и, мобилизуя силы, дружно преодолевали возникшие сложности. Но время совсем не так легко обнаруживает свою подноготную и кажется тем более уклончивым и

[5] На XXVII ММКФ фильм был показан под названием «Время прощания». — *Прим. ред.*

скрытным, чем значительнее и масштабнее его посыл. Похоже, что большой сюрприз ему сподручнее готовить как раз в торжественном умиротворении. Во всяком случае, реставрация разворачивается во времени не для того, чтобы тут же стать «последним и решительным боем».

Собрание разрозненных, иногда неустойчивых и разнонаправленных в художественном отношении каннских мотивов можно считать единым и тревожным лейтмотивом, лишь объявив его (что и делаю) чистейшей аналитической условностью. На практике никакой бравурной и целенаправленной публицистики Канн, конечно, не демонстрировал. Он был исполнен именно — и прежде всего — эстетического достоинства. И упоен своей стабильной формой. Просто эта форма, словно сама собой, в силу безудержной концентрации и уплотнения образных структур абсолютно непроизвольно[6] в местах особого своего сгущения не могла удержать бьющее через край авторское мастерство от вспышек смыслообразования. Количество («*как*») неизбежно прорывалось в качество («*что*»). Стилевые авторские эмблемы, будто сами того не ведая, рассказывали о себе что-то существенное своими словами.

Распыленные в фестивальном пространстве, эти спонтанно вырвавшиеся частицы смысла несомненно поддразнивали, указывая и на какой-то более общий смысл, но все же упрямо не подпускали, не сводились к нему. Канн позволял любоваться праздничным кинопарадом, но не позволял ничего итожить, окончательно формулировать или, используя название фильма ван Сэнта, генерализировать: *последние* дни. Значимым являлось само узнавание заряженных частиц, соприкосновение с ними.

Карлос Рейгадас

Чего стоит одно только жесткое излучение, казалось бы, частного поворота конкретного киносюжета братьев Дарденн. Ведь герой их фильма «Дитя» похищает ребенка у самого себя. Таким образом он исключает нравственное разрешение ситуации внутри самой этой ситуации. Чтобы реабилитировать героя и обозначить хоть какой-то выход, моральную перспективу в пределах фильма, авторам понадобился фактически новый дополнительный сюжет с кражей сумки и явлением героя в полицию с повинной. А ведь еще совсем недавно, в 2001 году, «Пальму», как и Дарденны в 2005-м, получил фильм Нанни Моретти «Комната сына», герой которого, сыгранный самим режиссером, тоже терял сына (мальчик погибал, занимаясь подводным плаванием). Но тогда еще трудно было представить, что герой-отец может быть втянут в трагедию потери ребенка как ее прямой виновник. Преодоление ситуации происходило у Моретти изнутри ситуации, и попытка восстановить непрерывность жизни осуществлялась не помимо, а вопреки обрушившемуся на семью горю. Кстати, в фильме «Комната сына» было двое детей: мальчик и девочка. Потеряв сына, отец не становился бездетным, биологически лишенным будущего. И это тоже очень частное наблюдение в контексте каннского времени, его эволюции оказывается небессмысленным.

Значимо само по себе, без всякого глобального укрупнения и то, как интерпретировал историю киднеппинга в своем фильме «Битва на небесах», пожалуй, единственный действующий радикал консервативного каннского

[6] Каннские авторы наверняка удивились бы, и немало, если бы кто-то вдруг собрал их всех и сказал, что они без всякого предварительного сговора сняли свои фильмы в прямом или переносном смысле про киднеппинг.

конкурса Карлос Рейгадас. Как и положено радикалу, он пошел гораздо дальше прославленных братьев-победителей. Герой Рейгадаса не крадет собственного ребенка. В фильме «Битва на небесах» киднеппинг как преступная акция вообще вынесен за пределы действия, в предысторию, и обозначен как некая неясная и страшная катастрофа, определяющая не только подавленное состояние героя-похитителя, но как бы и всего выморочного и абсурдного мира, в котором герой живет. Разлучение ребенка с родителями является у Рейгадаса окончательно свершившимся и абсолютным в своей необратимости событием. Не случайно похищенный грудной ребенок сразу же умер. Таким образом, что-либо исправить, изменить герой не может. А поскольку мы не знаем ничего конкретного о случившемся преступлении — зачем был похищен ребенок? почему умер? — вина становится фантомно-абстрактной и уже в принципе непреодолимой. Она превращает героя в свою функцию, в зомбированное этой виной, словно лишенное слуха и зрения существо. И выход для этого существа только один — остановить жизнь, умереть. Что герой и делает абсолютно покорно на своем паломническом пути в гигантскую церковь святой Марии Гваделупской, по обряду надев на голову мешок и тем самым подчеркнув свою незрячесть, неспособность противиться фатуму, господствующему в мире без будущего, *в мире после киднеппинга*.

Радикализм Рейгадаса, делающий социальную реальность в его фильме почти фантастической, очевиден. Но гигантский колокол в финале картины, который мощно раскачивается на огромной перекладине и молчит, остается в памяти как реальность — частная и очень значимая. Даже шум дождя — классического латиноамериканского дождя, который может, как у Маркеса, лить хоть сто лет, — не заглушает в этих кадрах безмолвие взывающего к слуху колокола.

К востоку от Эдема

Такое ощущение, что даже остановившееся замкнутое в самом себе и ретроспективно настроенное время все-таки не может обойтись без внутреннего движения, без бродильного начала — без героя. И если героя уже трудно найти в настоящем (даже прошлогодний каннский опыт с героизацией Майкла Мура нельзя считать безупречным), то его всегда можно востребовать из прошлого.

Так — из глубины киноистории и навстречу реверсному, возвратному времени — вышел на каннскую авансцену этого года легендарный и по-прежнему романтичный Джеймс *Байрон* Дин.

Многочисленные посвященные Джеймсу Дину фестивальные события (показы, выставки, презентации, приемы) фактически поставили его в один ряд с действующими королями каннской реставрации — у них был общий ретрознаменатель. Впрочем, дружно предававшиеся «музейным» радостям «священные монстры» были в куда большей зависимости от этого знаменателя, чем «навеки молодой»[7] и необузданный возмутитель спокойствия Джеймс Дин.

Немного странным было только то праздничное воодушевление, с которым нынешний ретроград Канн встретил печальный, в общем-то, юбилей — пятидесятилетие гибели Джеймса Дина. Хотя в этом скрытом парадоксе, может быть, и следует искать расшифровку неудержимого — через полувековой барьер — «сближения далековатостей».

Современники называли Дина «мятежным негероем» (Пенелопа Хьюстон), а его бунт «негероическим и странным» (Майя Туровская). Странность же состояла в том, что «мятежный негерой» атаковал не рутину и пошлость окружающего мира, как это полагается герою в принципе, а прежде всего самого себя.

В культовом фильме с участием Джеймса Дина «Бунтарь без причины» (1955, режиссер Николас Рей), который был заявлен в каннском каталоге, но по каким-то, очевидно, техническим причинам так до фестиваля и не добрал-

[7] Так назывался посвященный Джеймсу Дину документальный фильм Майкла Шеридана, показанный в Канне.

ся, есть короткая, но очень важная для опознания природы саморазрушительного героизма сцена. В этой сцене Джим Старк, сыгранный Дином, попадает в полицейский участок и весь свой бунтарский пыл обрушивает вовсе не на стражей постылого порядка, как логично предположить, а на свою собственную тень, с которой вступает в непримиримый кулачный бой.

Для героя, который сражается со своей тенью, обычная логика уже не подходит — только обратная. И дело не просто в том, что герой становится «негероем», но в том, как это происходит, как меняет свой знак неукротимая героическая энергия. Ведь у «бунтаря без причины» ее не становится меньше. Он так же жаден до жизни и хочет объять весь мир. Но только не для того, чтобы вздыбить стоячую воду и побороть порок и порчу, которые бурно произрастают в этой воде. Чаще энергия «мятежного негероя» как раз привлекает и порок, и порчу к себе, обращая их внутрь себя и против себя, создавая тот самый эффект героической регрессии, убывания героического в герое, который в конечном итоге и превращает героя в негероя.

По сути, именно об этом рассказано в еще одной знаменитой картине с Джеймсом Дином «К востоку от Эдема» (1955, режиссер Элиа Казан)[8], которая была не только представлена в каталоге, но и показана на фестивале. В каннском контексте именно она предъявила главный героический козырь.

Фильм Казана, представляющий собой достаточно вольную и предельно сокращенную версию одноименной саги Джона Стейнбека, следуя мятежному порыву главного героя Кола Траска, сыгранного Дином, фактически сконцентрировался на одной сюжетной линии — отношениях Траска с некогда бросившей семью матерью. Отношений как таковых нет. Но есть нечто большее — страстное желание этих отношений, бунтарское стремление героя найти и увидеть мать, о которой в доме не принято даже упоминать. Моралист отец пытается уберечь свой дом, свою ферму, свой маленький американский Эдем от всяческих внешних угроз. А герой Дина рвется именно навстречу этим угрозам, его с неистовой силой тянет (и это главная эмоциональная составляющая всего действия) «к востоку от Эдема», туда, где обитает загадочная мать Траска. Но место к востоку от Эдема — это не что иное, как город Салинас (он еще сыграет свою роковую роль в судьбе самого Дина). В романе Стейнбека этот город описан как пристанище порока и двух знаменитых на всю округу борделей. Держательницей одного из них и оказывается мать Траска. Однако, раскрыв страшную тайну и впервые увидев мать, герой Дина попадает в еще большую зависимость от этой тайны и приходит в тот самый мятежный раж, который определяет все его последующее поведение в фильме. После встречи с матерью, впустив в себя ее мир и как будто бы сев на невидимую иглу, Кол Траск—Джеймс Дин становится сам не свой, его несет, и он входит в штопор, преумножая разрушительные прежде всего для него самого поступки. Геройство постоянно оборачивается для Траска борьбой против себя — тем самым героическим-негероическим «странным бунтом», который в итоге и стал легендарным.

В сущности, Дин не явил миру ничего принципиально нового. Механизм регрессии героя существовал в культуре и до него, а в XX веке был востребован особо. Но в середине этого безумного века, когда мир, чтобы прийти в чувство, стал использовать экстремальные средства, Дин продемонстрировал ошеломляющую возможность почти полного преодоления художественных условностей — дистанции между искусством и жизнью: взял да и расплатился сполна по счетам своего мятежного негероя собственной судьбой. Наверное, именно эта самоотверженность, живая погруженность Дина в образ и сделала образ неотделимым от создателя и таким заразительным для «рассерженных» всех времен и народов. Даже не без причины бунтующему герою, созданному в совсем другом конце света польским актером Збигневом Цибульским, пришлась впору и распахнутая навстречу всем сквозным ветрам

[8] В том же 1955 году снимался и третий большой фильм с участием Джеймса Дина — «Гигант» Джорджа Стивенса.

знаменитая кожаная куртка Дина[9], и его трагическая судьба. Странному героизму оказались по-своему послушны и все бит-, панк-, гранж- и «х»-поколения вплоть до того же Курта Кобейна, ставшего прообразом героя в фильме ван Сэнта «Последние дни».

Почти так же, как Траск, Дин открылся искусительным страстям, покинув фермерский Эдем воспитавшей его семьи Уинслоу. Правда, жизнь не так легко, как искусство, отделяет Эдем от того, что «к востоку». Еще в эдемские школьные годы Дина совратил пастор де Вирд. Но четыре года настоящего мятежного безумия начались для Дина, именно когда он покинул благостные сельские угодья и мятежно ворвался в загадочный и таинственный голливудский мир, в котором и бунтарствовал без причины. Говорят, однажды, включив свою героическую регрессию на максимум, в рок-баре «Клуб» в *восточном* Голливуде (одно из самых одиозных мест в Лос-Анджелесе), Дин просил посетителей гасить о его грудь окурки.

Похоже, Дин знал, чем это кончится и какой реальный счет за такое геройство он получит в финале.

Очень точно состояние Джеймса Дина тех лет передал в своей классической фотосессии Денис Сток, которую он впервые опубликовал в 1955 году в журнале Life под названием «Moody New Star» — «Угрюмая[10] новая звезда».

Фотовыставка Стока, воспроизводящая его давнюю сессию с Дином, экспонировалась в этом году в Канне. И первое, что впечатляет, а потом становится главным в фотографиях, — это даже не угрюмость героя, а его взгляд, который всегда утекает куда-то в сторону, в неопределенное закадровое пространство, где актер видит что-то абсолютно недоступное нам, как на самой знаменитой фотографии Денниса Стока, запечатлевшей Дина на нью-йоркской Таймс-Сквер под уныло моросящим дождем в черном пальто с поднятым воротником. Кстати, на этом снимке, как ни на каком другом, ясно видна густая черная тень. Она часто сопровождает Джеймса Дина и не только на фотографиях Денниса Стока (см. «Бунтарь без причины»). Причем появляется она рядом с Дином в любую, в том числе несолнечную погоду.

Единственная фотография, на которой Джеймс Дин смотрит абсолютно прямо в объектив с какой-то исповедальной открытостью,— та, где по его же собственному настоянию он был запечатлен в гробу.

«Проблема в том, — пишет Деннис Сток, — что он был очень неспокойным во многих отношениях молодым человеком. И это особенно очевидно именно в серии фотографий, изображающих Дина в гробу, в самом его желании создать потустороннюю ситуацию, против чего я категорически возражал. Я расценивал это просто как баловство, пока в конце концов мне не захотелось выразить свое истинное отношение к его затее, и я сделал портрет, на котором он приподнимается в гробу и выглядит ужасно потерянным».

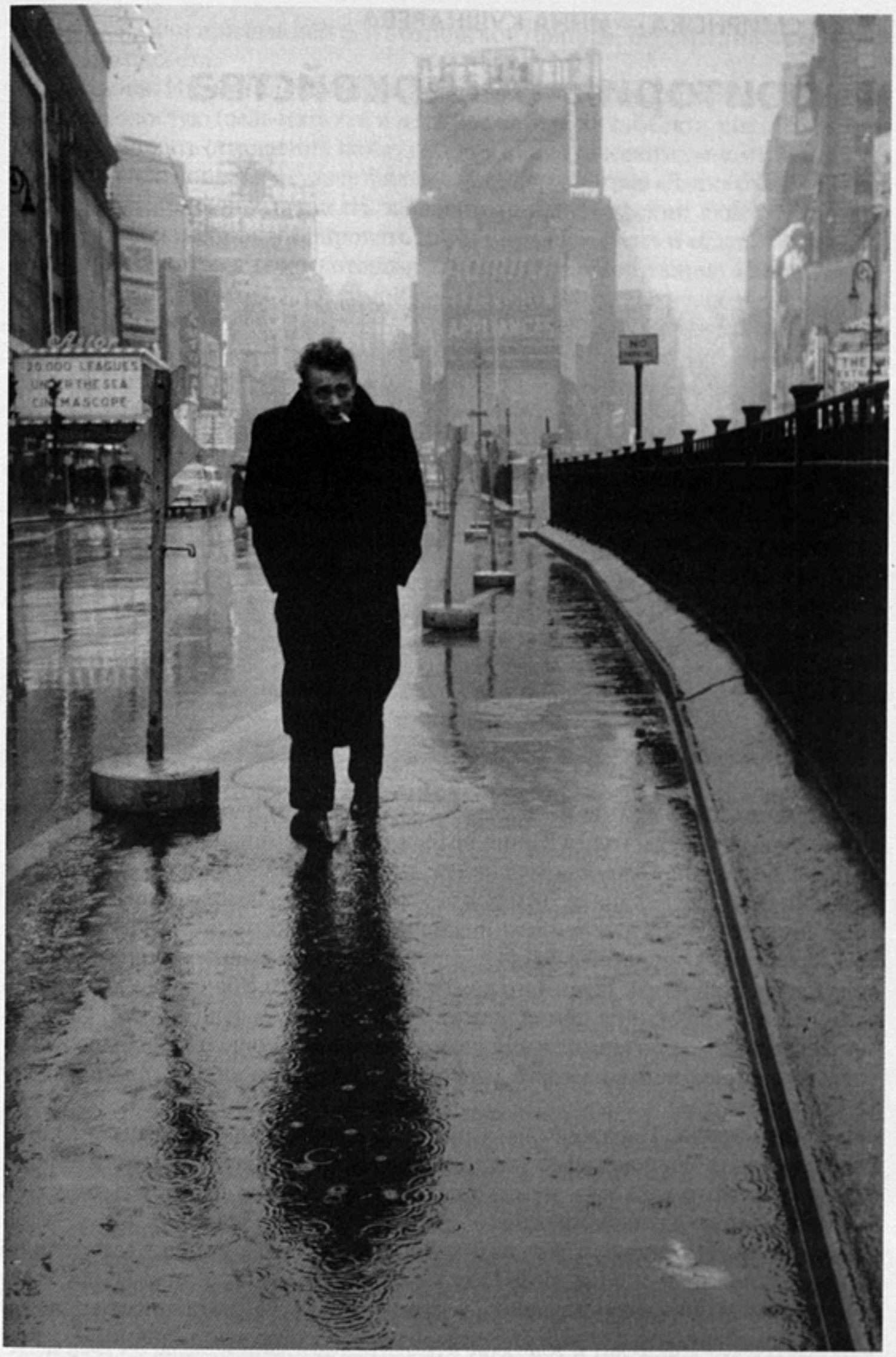
В полдень 30 сентября 1955 года по дороге на мотогонки в Салинас (тот самый город, что «к востоку от Эдема») около перекрестка 41-й и 466-й (теперь 46-й) дорог новый серебристый «Порш-Спайдер 550» (сменивший в гараже Дина «Порш-Спидстер 356»), за рулем которого сидел проживший 24 года и 7 месяцев Джеймс Дин, менее двух часов назад оштрафованный за скорость 65 миль в час в зоне максимальной скорости 45 миль в час, на полном ходу врезался в «Форд», выезжавший на дорогу со стороны Пасо Роблес. В аварии пострадали водитель «Форда» и механик Дина. Сам Джеймс Дин умер по дороге в госпиталь.

Известно, что умирающий, со сломанным позвоночником, он выглядел как беспомощный ребенок. «Бунт без причины» закончился, как, наверное, и должен был закончиться согласно своей обратной логике, не торжеством героя, пусть даже и посмертным, а именно полнейшей, почти детской бес-

---

[9] Кстати, первым ввел кожаную куртку в экранный обиход Марлон Брандо, но с молодых лет он был слишком фактурно плотным, внутренне тяжелым и гораздо более актером, чем Джеймс Дин, расточавший во времени и пространстве самого себя.

[10] Варианты: «капризная», «не в духе».



Джеймс Дин.
Таймс-Сквер,
Нью-Йорк.
Фото
Денниса Стока

помощностью героя, окончательно утратившего, истощившего свой героизм в смерти.

Наверное, этот беспримерный абсолютизм «смерти героя» и пришелся ко двору каннской реставрации. Искомая доза героизма (уничтожающего самого себя) изрядно взбодрила парадное шествие вернувшихся королей, но в то же время и не испортила праздник интронизации. Что же еще, кроме бурного поминального воодушевления, мог вызвать героизм без продолжения, ничего не оспаривающий и не меняющий в исходной безбудощности (бездетности) реставрации?

Некролог, посвященный Джеймсу Дину в газете Variety за 5 октября 1955 года, заканчивался словами: «Он не был женат. Из всей семьи остался только отец, Уинтон А.Дин, зубной техник».

ВИКА СМИРНОВА — ИННА КУШНАРЕВА

Территория беспокойства

«Дитя», режиссеры Жан-Пьер Дарденн, Люк Дарденн

Вика Смирнова. Нельзя не заметить, что при всем изобилии мэтров артхаусного кино в этом году в Канне не было ни общепризнанного лидера, ни хотя бы антигероя. Остановимся на тех, кого предпочло жюри, — на братьях Дарденн и Михаэле Ханеке. Тем более что авторы фильмов «Дитя» и «Скрытое» воплощают важные тенденции современного кинематографа.

Поскольку кинематограф Дарденнов обычно называют «миноритарным», я бы начала с вопроса, заданного критиком Паскалем Уба: «В каком именно смысле кино Дарденнов принадлежит меньшинству?» Или точнее: как возможно заговорить на «незначительном языке» так, словно бы не было никого, кроме меньшинства, на языке, изобретаемом меньшинством, но не «на языке меньшинства»?

Инна Кушнарева. Парадоксально, но теперь Дарденны, осененные уже вторым призом на Каннском фестивале, перестают быть представителями малого кинематографа. Они — мейджоры арткино. Другое дело, есть ли у них школа или хотя бы подражатели.

В.Смирнова. Не думаю, что в связи с Дарденнами имеет смысл говорить об артмейджорстве — оно им грозит так же мало, как культ, эпигоны или серьезная посмертная слава. Дарденны — типичный случай экспериментальной французской школы, с одной стороны — чрезвычайно «формальной», с другой — невероятно легко расстающейся с «формой», «приемом» или «собственным стилем». Скажем, при всей любви и почтении бельгийцев к Брессону (и режиссеры, и критики говорят о влиянии «Мушетты» на «Розетту»), нет ничего более далекого, чем брессоновская киномодель с ее презумпцией образа и кинематографом Дарденнов, готовых пожертвовать образом ради «концепта», «проблемы», idée fixe. Что и подтверждает «Дитя».

И.Кушнарева. И «Дитя», и их «невинный» ответ на твой вопрос о причине перемены стиля: «В новом фильме героев двое, «моно» уже невозможно. Следовательно, переходим к классической структуре повествования». Любопытно, что замысел картины родился, когда Дарденны заметили девушку с детской коляской. Девушке была придумана биография (кража ребенка, легкомысленный муж), но в результате фильм все равно сконцентрировался на

отцовской (или призванной быть отцовской) фигуре, переместив мать на периферию сюжета.

В.Смирнова. Иными словами, сработала привычная сюжетная схема, но сработала вхолостую (ведь мать так и не доросла до роли субъекта, способного радикально менять отношения между отцом и символическим сыном). И все же... Несмотря или вопреки неудаче фильма (а лично я считаю «Дитя» слишком традиционным, чтобы выдержать заявленный философский сюжет), сегодня уже невозможно проигнорировать Дарденнов «Розетты» и «Сына». Авторов, создавших пространство, в котором тело берет на себя функцию языка. Режиссеров, воплотившихся в той самой «косвенной речи» вне классов, ценностей или Закона, в отношении которого можно было бы помыслить себя.

И.Кушнарева. Как справедливо заметил американский критик: «Зрители напрасно пытаются догнать Розетту, все, что они могут, — лишь идентифицироваться с бегом».

В.Смирнова. Совершенно верно. Я бы сказала, что этическое изобретается Дарденнами «по ходу пьесы». В любом из известных нам фильмов оно возникает в ответ на нарушение места (мальчик в «Сыне» садится на место ребенка, Розетта встает за прилавок торговца вафлями). Лишь нарушив границу и совершив преступление, герои бельгийцев по-настоящему обретают ее. Так же, как Джереми, главный герой «Дитя», становится отцом, только теряя ребенка.

И.Кушнарева. Различая большое и малое, миноритарное и мажоритарное в «Тысяче плато», Делёз и Гваттари указывают на различие между «(пре)следованием» и «воспроизведением». Воспроизведение предполагает постоянство фиксированной точки зрения, внешней по отношению к миру, познаваемому и в принципе завершенному. (Пре)следовать же мы вынуждены, находясь в поисках мира, который только могли бы воспроизвести. (Пре)следование (или *де*территоризация) — это скольжение, дрейф, невозможность зафиксировать объект в раз и навсегда устоявшихся границах. Нет и самой территории, на которой бы размещалось происходящее, — она создается самим движением. Воспроизведение же (или *ре*территоризация) не что иное, как размещение и удержание объекта внутри территории, на определенной дистанции... Если кинематограф Ханеке представляет модель воспроизведения, то Дарденны являют довольно редкий пример (пре)следования.

В.Смирнова. (Пре)следование — хорошее слово. Ведь мир Дарденнов — мир, мыслящий категориями бега, остановки или движения; это пространство, испещренное метками, изгородями, символами границы или дистанции.

Другой вопрос, что делать зрителю в кино, в котором позволено лишь кинетически соприсутствовать в кадре, спасаться бегством или испытывать страх пустоты? Как быть, если не дано никакой сентиментальности, никакого слияния, никакой жалости, ничего, что бы нарушило эту лейбницевскую «непрозрачность» героев и успокоило зрителя, «пристегнув» его к знакомому состоянию или эмоции.

И.Кушнарева. Это и есть пространство номады, в котором тело не перемещается из одной точки в другую, а наполняет собой все пространство и, подобно водовороту, возникает в любой из точек. Пространство Дарденнов не визуальное, не разделенное горизонтом, а звуковое и тактильное, поэтому особую роль в нем играют слух или осязание.

В.Смирнова. Или их утрата.

И.Кушнарева. Кстати, в «Дитя» стиль Дарденнов не устоялся и не успокоился, а изменился. Появилась вполне традиционная дистанция между камерой и персонажами, камера перестала «прилипать» к героям. Здесь уже нет становления, которое ведет неизвестно куда. С момента, как Джереми ни с того ни с сего продает шляпу, становится понятно, что ребенка он тоже продаст. Потому что любой объект, попадающий в его руки, моментально включается в циркуляцию. Сим-карта телефона, шляпа, детская коляска. Джереми абсолютно мобилен, он все время в процессе *де*территоризации. Здесь миноритарная модель выживания гораздо более двусмысленна. Выживание ли это вообще? До какого-то момента для молодой пары такая жизнь органична. Они своего рода номады: ничего своего, машина — напрокат, ночевка —

в приюте, одежда — краденая. В этой ситуации превращение ребенка в объект закономерно. И вдруг Дарденны производят *ре*территоризацию Джереми: прервав его бесконечное скольжение, они помещают героя в тюрьму. Кстати, потенциальным сюжетом фильма могло бы быть и рабство героя, ситуация, при которой он должен был бы мучительно выплачивать долг за ребенка (подобная той, что описана в остеровском романе «Музыка судьбы»). Однако Дарденны довольно быстро «выкупают» героя, открыв возможность для символического отцовства Джереми по отношению к одному из малолетних членов его банды. Характерный и уже предсказуемый для Дарденнов ход с подменой одного сына другим.

В.Смирнова. Я бы возразила в отношении успокоения (или *ре*территоризации) Джереми. В «Дитя» лишь смещается точка опоры: все, что раньше принадлежало камере, теперь «ложится на плечи» сюжета. При этом сами Дарденны не меняются — они все те же апологеты неустойчивости и (пре)следования. О чем, кстати, свидетельствует финальная сцена.

И.Кушнарева. Если помнишь, в контексте картины эта сцена выглядела невероятно банально и раздражала своей прекраснодушной сентиментальностью.

В.Смирнова. При этом она парадоксально теряет в банальности в контексте «концепта» Дарденнов, для которых *прикосновение*, *объятие*, любое сокращение дистанции есть не подтверждение успокоенности, а знак слепоты.

И.Кушнарева. Вульгарно выражаясь, они хотели сказать не то, что увидели зрители. Оказались слишком рациональными?

В.Смирнова. Именно. Кстати, в своем пафосе дистанции Дарденны — безусловные наследники Бергмана. Вспомним «Лето с Моникой», «Персону» или «Прикосновение» — в любой из бергмановских картин жест касания всегда *укрупнен* в сознании публики. Словно касание неразборчиво и ведет к катастрофе. Я бы сказала: рука у Бергмана едва ли не важнее лица. И знаменитый крупный план не что иное, как буквальная метонимия: словно бы камера вдруг становилась рукой и фамильярно ощупывала лицо.

И.Кушнарева. А сами Дарденны когда-нибудь упоминали о Бергмане?

В.Смирнова. В интервью, посвященном «Сыну», Дарденны ссылались на сцену из «Овечьего источника», говоря, что герой Макса фон Сюдова обречен убивать, лишь приблизившись к мальчику, схватив его за руку.

И.Кушнарева. Допустим, но все же Дарденны и Бергман — фигуры с разных материков.

В.Смирнова. Тем лучше. При несхожести манер и масштабов сравнение с Бергманом продуктивно для обнаружения *места* Дарденнов.

В сущности, что наиболее невыносимо у Бергмана? Невыносима дистанция между камерой и лицом, означающая не что иное, как культуру с ее кодами принуждения и чувством вины. Это культура взгляда, который знает, что за лицом всегда «сцена» и что лицо всегда лжет. Подобной виновности нет у Дарденнов. Камера за спиной у Розетты «слепа», как в каком-нибудь реалити-шоу. За ней нет никакого суждения, нет никого, кто бы видел и понимал. (Ведь взгляд задается дистанцией: взгляд культурен, зрение физично.) Кстати, уничтожив дистанцию, Дарденны порвали и с наслаждением. В этом смысле вполне понятно, почему их не любят те, кто находят подобный кинематограф чересчур рассудочным.

И.Кушнарева. Можно сказать, что в последнем фильме Дарденны сделали выбор между зрением и взглядом в пользу взгляда?

В.Смирнова. Только если исходить из взгляда, как «внешнего», образуемого дистанцией. В этом смысле «Дитя» лишь *приближается* к подобному типу кино (окончательно стать им мешает все та же «мобильность», теперь уже организуемая внутрисюжетно). Однако я бы не была категорична в отношении выбора. Рискну предположить, что в фильме «Дитя» Дарденны слегка «потеряли слух», пав жертвой любимой рациональности. Возможно, уже в следующей и куда менее классической картине они возвратят зрителя в привычное состояние «беспокойства», в котором пребывает еще один каннский лауреат — Михаэль Ханеке.

И.Кушнарева. С точки зрения затронутой тобой проблематики «миноритарности», «взгляда» и «беспокойства», любопытен один из предыдущих фильмов Ханеке «Код неизвестен». Его гомогенное нейтральное пространство (где какой-нибудь хлев во французской деревне и недостроенный дом в румынской совершенно одинаковы) задается режиссурой, которую следовало бы считать «невидимой» (или стремящейся к максимальному самоустранению). Она предоставляет равные возможности для всех сюжетных линий, для всех персонажей, не разделяя их на, условно говоря, «виновных» и «пострадавших». Ханеке путает следы, старательно разрушает возникающие очаги смысла, но тем самым дает относительную свободу и буржуазному, и миноритарному внутри своего фильма. Как, например, в сцене в ресторане, где африканца с белой девушкой отказываются посадить за столик у окна, но не потому, что он африканец, хотя эта мотивация и составляет предмет наших ожиданий, а просто потому, что они опоздали.

В этом тщательно выстраиваемом самоустранении Ханеке оказывается близок к Дарденнам, которые тоже сознательно бегут утверждающей камеры, просто достигают этого другими средствами.

В.Смирнова. Тем не менее у Ханеке нас мгновенно погружают в пространство невыносимого взгляда. И хотя не хотелось бы углубляться в банальности по поводу вуайеристской эпохи (это составляет первый план рассуждений о творчестве Ханеке), что бы режиссер ни показывал, все будет выглядеть «подозрительно». И квартира героя, и его телестудия, оформленные одинаково (ряды книжных полок от пола до потолка), и сцены из фильма «Код неизвестен» с репетирующей «Коллекционера» Бинош. Дублирование пространств твердит об одном и том же факте причастности к преступлению. Под следствием и респектабельный буржуа, и алжирец.

Другой и непраздный вопрос: чем является камера у режиссера картин «Код неизвестен» и «Скрытое»? Камера является властью, «чье место пусто». С одной стороны, Ханеке работает внутри классических постмодернистских кодов: его письмо солиптично, нарциссически замкнуто на себе. С другой — столь недвусмысленно явленный, нарциссизм рождает беспокойство, намек на Другого. А значит, и этику.

И.Кушнарева. Для меня Ханеке не моралист, по крайней мере, в «Коде», «Времени волков» и «Скрытом», складывающихся в трилогию. Я бы сказала, что у Ханеке речь ведется вообще из неместа, из нигде. Попробуем разобраться, как организовано «Скрытое». В фильме дана сложная система репрезентации. Есть камера, которая снимает дом героев, то есть диегитическая камера. И есть камера, снимающая фильм, — внедиегитическая (дискурсивная). Ханеке постоянно путает их, стремится сократить между ними дистанцию. Известно, что он снимал на «цифру» высокого разрешения, чтобы изображение в фильме не отличалось от изображения на кассетах, хотя это и создавало значительные трудности для создания так любимых Ханеке «вычищенных» саундтреков: выбранный тип камеры быстро нагревается и очень шумит.

Интрига в том, что мы не знаем, какая именно камера стоит в той или иной точке, является ли тот или иной эпизод сценой фильма или свидетельством, которое может уличить героя Отёя. Взгляд того, кто снимал эти кассеты, так и не воплотился ни в одном из персонажей. Сама манера съемки предельно деперсонализована, это не дрожащая субъективная камера, используемая в триллерах. В самой нейтральности взгляда нет угрозы, нет никакого месседжа, это просто взгляд, лишенный свойств. И, несмотря ни на что, он моментально вызывает панику у героев. Месседж этому взгляду приписывают они сами.

В.Смирнова. Все, что ты говоришь о взгляде без свойств, о деперсонализации и о нашем сомнении в наличии Автора (в бесконечном сомнении по поводу того, «кто именно смотрит» «и смотрит ли кто-нибудь»), и справедливо, и старомодно одновременно. Справедливо, поскольку мир давно уже превратился в образ, не нуждающийся в присутствии или субъекте. Стал проектом тотального телевидения, слепым «информационным табло», осуществляющим постоянный надзор. Старомодно, поскольку констатация этой *рассеянности* или *анонимности* взгляда давно превратилась в клише. Едва ли сегодня есть

смысл говорить о «неподлинности», «симуляции», о пространстве вне этики. Повторять клише философии 90-х. Не думаю, что цель Ханеке — в повторении пройденного, скорее, в искусном сопротивлении подобному телеобразу (искусному, поскольку это сопротивление совершается на его — образа — территории и на его языке). Если все же вернуться к путанице между камерами, то она в фильме не для того, чтобы указать на отсутствующего субъекта. Скорее наоборот. Постоянное замешательство и неуверенность (пресловутое «кто снимает?») приводят нас не к констатации внеэтического пространства, а к утверждению тотальности этики. Словно бы для Ханеке уже не было разницы между фактом и кажимостью, реальностью и ее симуляцией. Важно лишь беспокойство, восстанавливающее силу этического в нас.

Рискну предположить, что и акцентированная театральность в «Коде» и «Скрытом» работает на ту же идею неразличимости. Не для того ли Ханеке указывает (в «Коде») на театр внутри фильма и «обнажает прием», чтобы продемонстрировать, как искусно и совершенно сфальсифицирована «естественная» (внетеатральная) реальность? Иными словами, пользуясь вполне постмодернистскими кодами (многоголосие, текст в тексте, имперсональность), Ханеке восстанавливает Другого в его могуществе. Утверждает, что тот никуда не исчез, напротив, стал всем, разросся до пределов галактики.

И.Кушнарева. И все-таки, как мне представляется, в «Скрытом» вторая камера — это камера-двойник привычно отстраненной и дистанцированной ханековской камеры и между ними поддерживается минимальное, но достаточное различие.

Полагаю, ты согласишься, что традиционно камера, снимающая фильм, обладает некоторой свободой и внутри фильма все точки зрения и все субъективные планы должны быть размещены и воплощены в персонажах. В подобном кино невозможен ни за кем не закрепленный взгляд. Ведь он дестабилизирует систему, создает ощущение дискомфорта. Иногда эта дестабилизация сознательна, как в хичкоковских «Птицах», где есть планы, «увиденные» с точки зрения птиц-убийц, или в «Психозе», где есть эпизод, снятый с точки зрения орудия совершаемого убийства. Однако в большинстве случаев существует набор процедур, которые, как принято выражаться, «зашивают», сглаживают зияние и отсутствие персонажа, которому можно было бы приписать тот или иной план. У Ханеке не просто нет этого «шва», в «Скрытом» зияние подчеркнуто и составляет своего рода «философский сюжет». Камера, которая снимает фильм, оказывается ограниченной, невсевидящей и невсезнающей. Внутри фильма оказалась другая (Другая), гораздо более могущественная. В этом интерес механизма, на котором построено «Скрытое», — в воплощении абсолютно Отсутствующего, Другого.

В.Смирнова. Для этого взгляда есть аналогии в других фильмах?

И.Кушнарева. Аналог такого безличного взгляда с кассеты есть и в «Коде», и во «Времени волков».

В «Коде» это черные перебивки, само членение повествования, нарезка нескольких сюжетных линий, немотивированные обрывы эпизодов и диалогов на полуреплике, когда их (эпизодов) логика, казалось бы, только стала намечаться. Или те же вставки с фотографиями (не только фотографиями, которые делает персонаж-фотограф, но с непонятно для чего появляющимися черно-белыми фотографиями людей). Или показательный короткий эпизод с героиней Жюльетт Бинош, играющей на пустой темной сцене Шекспира и представляющей, что за ней кто-то наблюдает из темноты.

А во «Времени волков» это заключительный эпизод, в котором на станцию, где скопились люди, спасающиеся от апокалипсиса, приходит поезд. Последний план снят из поезда и не менее безличен, чем изображение на кассетах в «Скрытом». Есть кто-то в поезде? Остановится он или нет, чтобы подобрать людей? Код по-прежнему неизвестен.

В.Смирнова. Само название «Код неизвестен» уже таит в себе вызов аудитории: неизвестное должно стать проявленным. Кстати, название «Caché», возможно, отсылает к знаменитому труду философа Люсьена Гольдмана Dieu caché («Сокровенный Бог»), где caché — не только «скрытый», но «сокровенный». В кни-

ге Гольдмана речь идет о мире как спектакле, который монахи-янсенисты понимали не в шекспировском смысле, не как спектакль, разыгрываемый перед людьми, но как спектакль перед Богом, который сокровенен и скрыт.

И.Кушнарева. «Скрытое» — это еще и психоаналитический термин. Если все-таки вернуться к вопросу о *взгляде*, то он, повторюсь, не обвиняет и не морализирует. Скорее, мы сами приписываем этому «слепому» взгляду обвинительный смысл, чтобы вообще приписать какой-то смысл, мы проецируем себя на это невыносимо пустое место Другого. Что такое гипертрофированное

«Скрытое», режиссер Михаэль Ханеке

чувство вины, как не ответ на пустоту места? Чем невыносимее пустота, тем интенсивнее проблематизация тех же этнических отношений. Они накопляются, утрируются: чувство вины и — как следствие — агрессия у героя фильма, гипертрофированная обидчивость и, опять же, агрессия у представителей этнических меньшинств. Невозможно сказать, что эти аффекты объективны: внутри кадра нет оснований для такой интенсивности аффектов, кроме разве что самой пустоты этого кадра. Что делает с Другим левинасовская этика неравноправия? Истеризирует его, превращает в фигуру вроде Меджаба. Пострадавший? Возможно. Но ключевая сцена для определения жертв и виноватых — сцена из детства героя, в которой родители выгоняют из дому алжирского мальчика, — снята абсолютно дальним, нейтральным, почти обезвученным планом, с такой точки, с которой сложно что-либо рассмотреть или услышать. Этот взгляд не морален, не этичен.

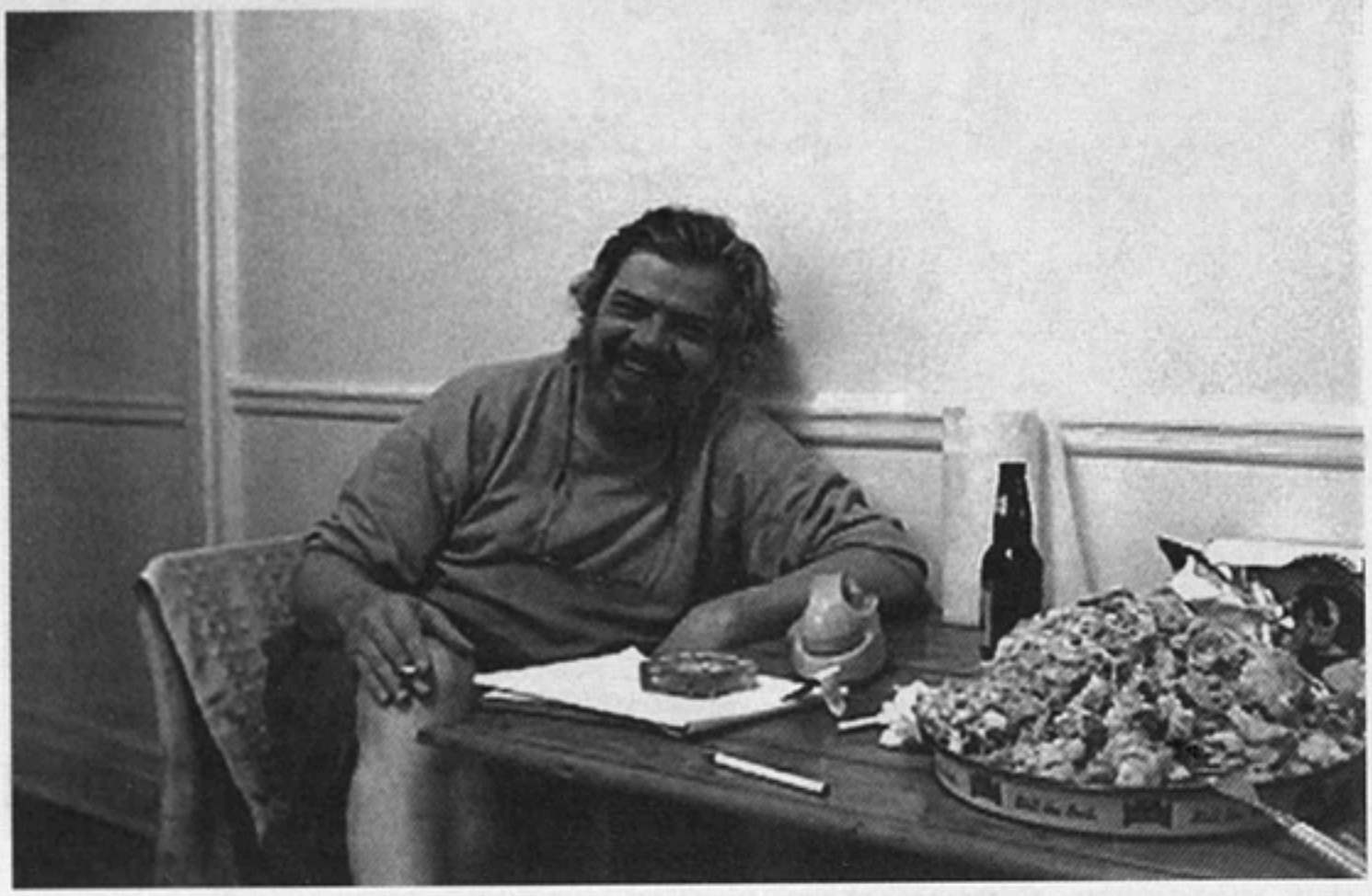
В.Смирнова. Во-первых, этическое не требует никаких оснований, а требует «зияния», «пустоты», с которыми субъект соотносит себя. Во-вторых, дальний, нейтральный, обеззвученный план психологически гораздо более эффектен и акцентирован. Так же, как непоказанное насилие в «Забавных играх» действует намного сильнее, производит куда больший эффект, чем насилие, предъявленное в голливудском триллере.

И.Кушнарева. Я хочу вернуться к уже затронутой тобой теме театральности кадра у Ханеке. Мне кажется, театральность — это способ отмежеваться от киноизображения. Вместо изначально присущей киновысказыванию «естественности» — театр. Однако показательно, что самоубийство Меджаба происходит в театральной мизансцене, то есть сомнение начинает разъедать и эту — защитную — стратегию тоже, тем самым возвращая нас на территорию «беспокойства»...

В.БЕЛОПОЛЬСКАЯ

Правдивая повесть о ненастоящем человеке

НИОН-2005



«Jimmywork», режиссер Симон Сове

Классиков полезно смотреть. А еще полезнее слушать. Они нет-нет да и проговорятся.

...Во французской Швейцарии действуют французские нормы потребления пищи. Обед и в ресторане, и в столовой универсама дадут только до 13.30, ужин возможен только до 22-х. Расписание же фестиваля документального кино в Нионе «Образы реальности» (Visions du Réel) не приведено в соответствие с этими, безусловно, оптимальными для организма нормами. В результате «кушать хочется всегда». Это обстоятельство и привело классика документального кино Герца Франка и нас с коллегой в поздний час в ресторан одного отеля чрезвычайно средней руки, где нам был обещан хотя бы холодный ужин.

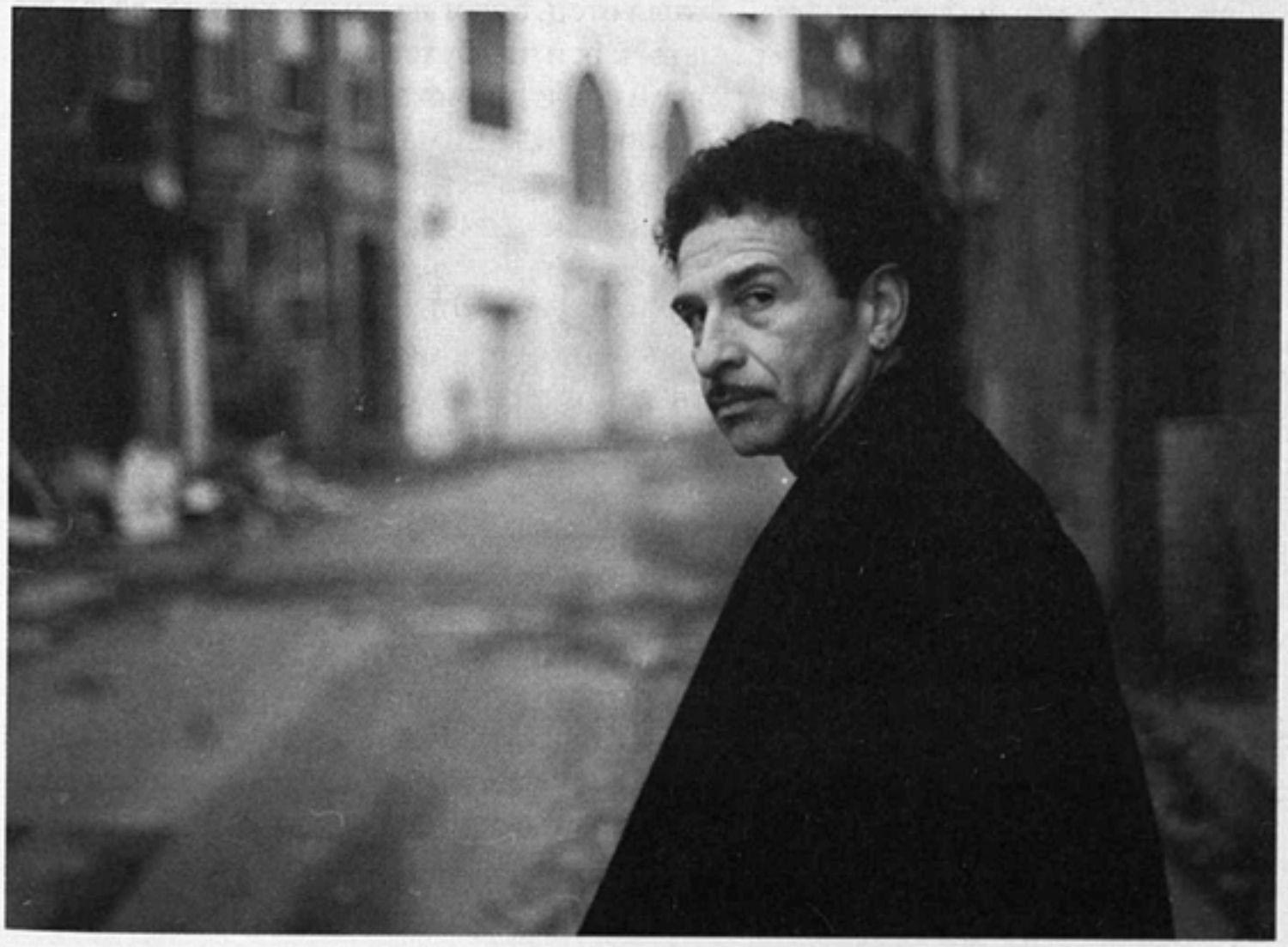
Речь закономерно (об этой закономерности, продиктованной программой фестиваля, позже) зашла о границах документальности и потенциале подлинности современного неигрового кино. Был упомянут фильм Сергея Дворцевого «В темноте», насчет которого, как нам с коллегой казалось, не приходится сомневаться в подлинности ситуации и героя. Что тут выдумаешь-поставишь? Человек и кошка вдвоем в квартире, слепота и тьма, почти чистый образ экзистенциального одиночества. И тут Франк заметил: «По-моему, у этого человека есть жена. Это известно».

На нас с коллегой эта информация произвела эффект отмены до того казавшегося неотменимым аппетита: «То есть как, есть жена? А как же фильм? А одиночество? А экзистенциалка?» На что Франк вполне флегматично — для него речь явно шла о чем-то само собой разумеющемся — ответил: «Ну есть жена... Но для фильма-то это не важно». Мы же отшатнулись от него в ужасе: как жить после этого? И кому верить? Хорошо хоть не воззвали к совести Дворцевого как художника, ибо обе были в состоянии, которому такого ро-

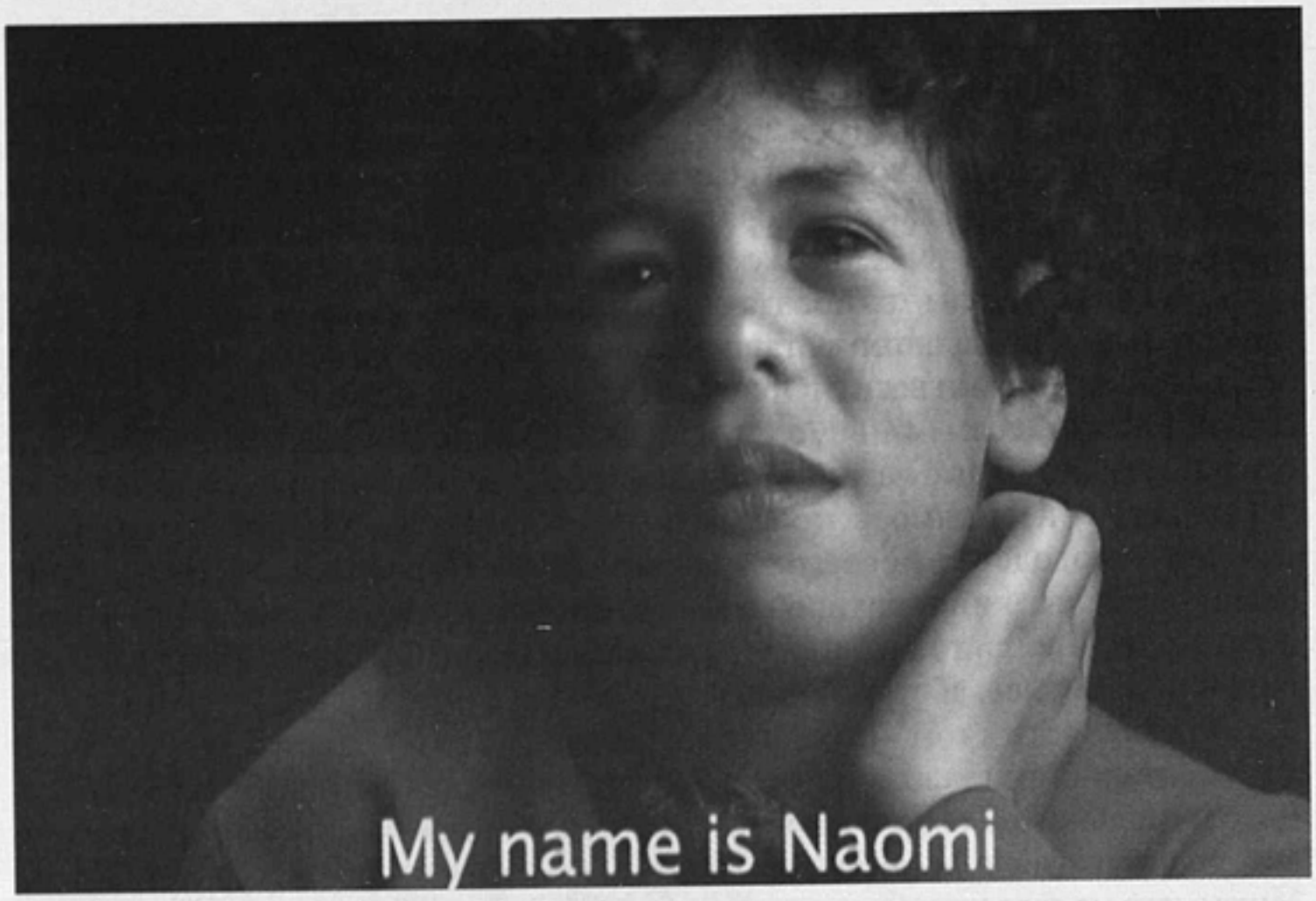
да патетика, в общем, не противоречила... Потом-то, конечно, стыдно было. Но только чуть-чуть, потому что живет во мне этот архаизм: я старомодно считаю, что главное обаяние героя документального фильма в том, что он действительно был, что был он вот в этих самых обстоятельствах, что его подлинность тождественна неотразимости, очарованию, что... Ну и так далее. От Нанука и вовеки.

А тут выясняется, что правда — это одно, а реальность — другое. Тут сам Франк, Герц Франк, автор «Старше на десять минут», самого direct cinema из всех возможных (они ведь с Юрисом Подниексом снимали своих маленьких героев именно десять минут, одним планом), так вот Франк говорит мне, что реально только то, что важно для фильма. Ему, если не ошибаюсь, семьдесят девять лет, и он, видимо, с этой мыслью жил и работал. А «Образы реальности» под руководством своего директора Жана Перре (одного из ведущих франкоязычных кинокритиков и кинотеоретиков, что немаловажно) только в этом году затеяли то, что привело меня (я младше Франка) в состояние отрезвления. Вернее, абстиненции.

А реальность в том, что обнажилась реальность: в самой природе кинодокументалистики заложена эта, извините, фигня с путаницей документального и реального. Говорить про заведомую субъективность операторского и авторского взгляда — нести банальщину. Теперь речь уже даже не об этом. Никто уже не задается вопросом, реально ли документальное, документально снятое. Теперь речь о том, как бы так исхитриться, чтобы в фильме (даже не в произведении, а в «носителе» — в «цифре», на пленке) протранслировать больше чем физическую реальность и больше чем собственное ее понимание. Как не погрешить против, черт побери, «сущностей»? В результате Виталий Манский работает над «манифестом реального кино», первая фраза которого на данном этапе звучит так: «Документального кино никогда не существовало». Александр Расторгуев создал нечто вроде «манифеста натурального кино». Сергей Лозница утверждает, что «документальное кино умерло». Ларс фон Триер в своей «Догме для документального кино» считает реальным, правдой, документом, только если герой сам захотел да в камеру и высказался, а уж если с ним автор разговаривает — это уже насилие над личностью героя и ситуацией... В общем, проблема трансляции сущностного, сверхправдивого сквозь документальное — самая ныне актуальная в «неигровом дискурсе».



«Дневник женатого человека», режиссер Лех Ковальский



«Корсет Наоми», режиссер Жерар Аллон

Объезд границы

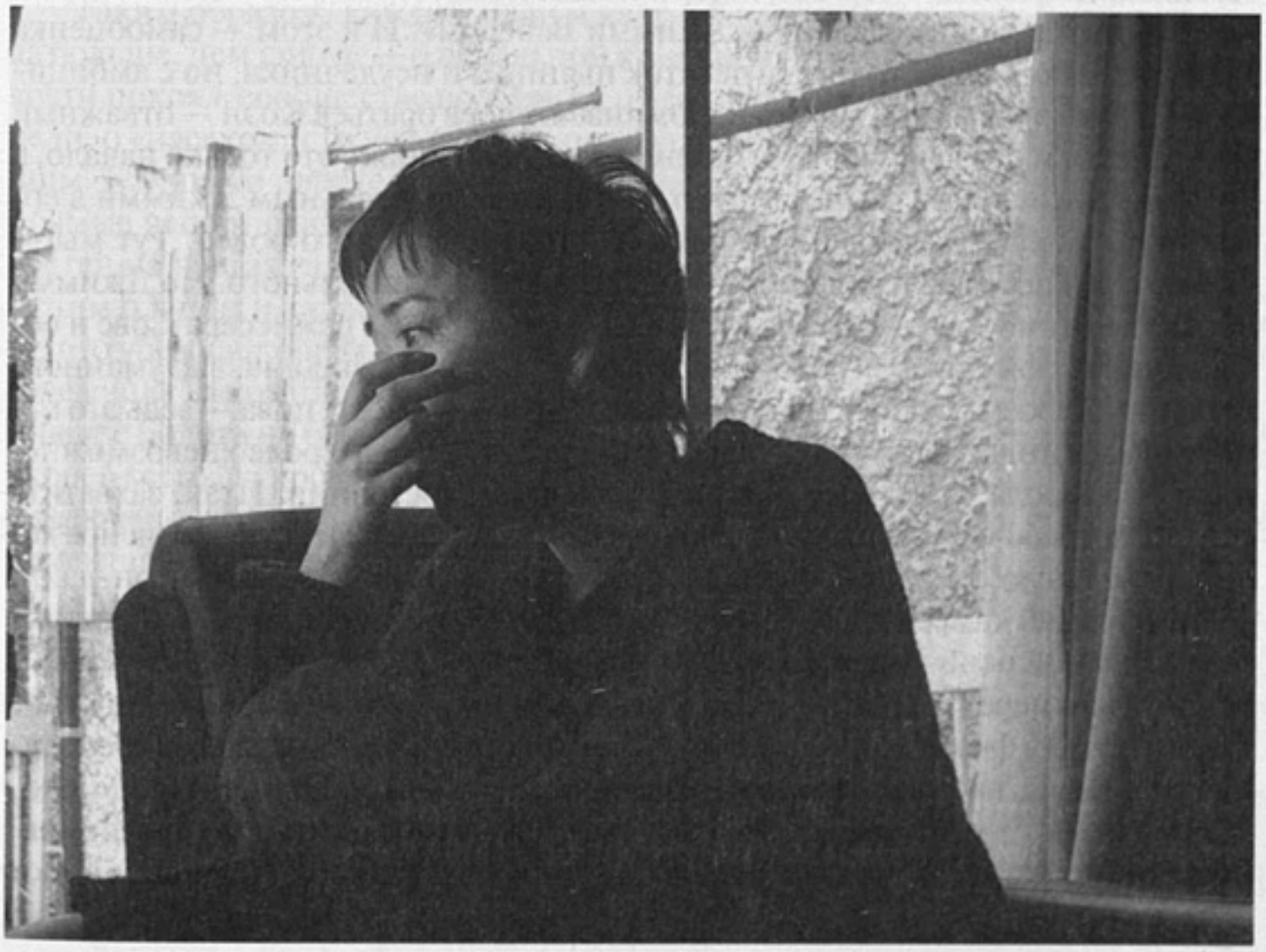
И то, что раньше называлось правдой, теперь никого уже не удовлетворяет. Все заняты сущностным — правдой, которая, возможно, скрыта даже от самих героев. И что хуже всего — скрыта за автором. Именно они, авторы документальных фильмов, в последнее время очень болезненно переживают, что документальное кино обречено иметь автора. И им трудно согласиться, что этот обладатель «третьих рук» диктует реальности, какой ей быть в фильме. Тогда уж лучше пусть им будет... герой.

Одиннадцатилетняя Наоми из фильма «Корсет Наоми» (Ha hagora chel Naomi / Naomi's Corset) Жерара Аллона в самом начале фильма говорит режиссеру (он ее отец) массу всяких грубостей. Но смысл сводится к тому, что она бесконечно устала от металло-пластикового корсета, который ей из-за крайней формы сколиоза приходится носить двадцать три часа в сутки, что она ненавидит этот чертов корсет, весь мир и родителей-мучителей, ее на корсет обрекших, и что фильм, который затеял отец, будет на самом деле ее, ее фильмом, что именно она намерена решать, как и что будет сниматься, и выступит его истинным автором... И так, в общем-то, и происходит. Потому что режиссер превратил этот год, в течение которого он снимал дочь перед операцией на позвоночнике, в кинохронику их с Наоми отношений и внутренних изменений Наоми. И потому что такой уж человек эта Наоми: она говорит все то, что принято скрывать, что другие скрывают, она не стесняется своих чувств и свободно их выражает. Она подробно, без детской стеснительной наивности допрашивает доктора, насколько опасна операция, которая ей предстоит. Она и не думает стесняться, закатывая истерику перед операцией. Как не стесняется и расспросить мать о мальчике, который ей так нравится... Просто она сильнее всяких там режиссеров и потому действительно в каком-то смысле автор этого фильма.

По той же драматической границе — фактически предлагая героине делать свой фильм — ходит и самая известная из японских документалистов Наоми Кавасэ в «Тени» (Kage / Shadow). Молодой женщине в кресле на фоне окна снимающий ее кинооператор говорит, что он — ее настоящий отец. Героиня переживает эту встречу как трагедию, как отмену предыдущей жизни... Она плачет. Оператор обнимает ее. У них есть теперь какие-то взаимоотношения. Фильм идет 26 минут. Чуть меньше того времени, за которое он был снят. Но вот немаловажная деталь: героиня нереальна, это актриса, играющая

роль. Роль, текст которой был ей неизвестен, его просто не было. Режиссер Кавасэ пригласила ее на съемки, сообщив лишь, где они состоятся и что займут не больше пары часов. Актриса приехала и попала в «предлагаемые обстоятельства». И сыграла свою роль. На самом-то деле у нее совсем другой отец и другая жизнь. Но режиссер уверяет, что фильм документальный. Потому что чувства героини реальны... Может ли тут поборник обаяния Нанука удержаться от ругательств? Ведь, строго говоря, документальное кино тут настигает, извините за выражение, онтологический коллапс. Потому что режиссером руководит трагическое для документалиста недоверие к миру: Кавасэ хочет зафиксировать в своем фильме ту степень искренности, которая, как ей кажется, не может быть *не сыграна*... Но, возможно, все не так трагично. Возможно, чувства действительно правдивее обстоятельств, возможно, ложь/лживость ситуации — лишь отмычка к истине переживаний. Возможно, переживания важнее правды. Возможно, всякая ситуация — лишь бледная тень переживаний. И даже больше: возможно, реальность — лишь тень чувств. И возможно, в том, что называется современной документалистикой, все возможно.

И все допустимо. Даже «Дневник женатого человека» (Diary of a Married Man) польско-британского киноскандалиста и провокатора Леха Ковальского. Провинциальный город в США. Мужчина средних лет. Три эпизода с ним в центре. Эпизод первый. Он в гараже — любовно моющий роскошный автомобиль. По ходу дела рассказывает: занятие автомеханика лишь материализация его страстной любви к машинам. Эпизод второй. Герой на сеансе у некоей «доминатрикс». Откровенные садомазохистские сцены, натуралистически репортажно снятый содомитский акт с фаллоимитатором. Эпизод третий. Фронтальная, симметричная мизансцена. Общий план. Герой раздевается перед камерой, он босиком на снегу, под по-зимнему бесприютным деревом. Акт мастурбации — столь же репортажный и натуралистичный... Так и транслируется крайняя сущность: о безвыходном одиночестве в мире, где все устроено, где есть комфорт и гарантии, но где удовольствия стали лишь фантазиями. Однако есть, согласитесь, вопрос: а не слишком ли герой доверяет автору-режисссеру? С чего это он настолько забыл себя? И кто он на самом деле: просто натурщик в игровой кинопровокации? Или он реален? Если да, то почему он пошел на столь радикальное саморазоблачение? Фильм



«Тень», режиссер Наоми Кавасэ

«Пять»,
режиссер
Аббас Киаростами

и можно считать ответом. Да, герой реален. Да, он пошел на саморазоблачение. И в этом смысле он даже более автор, чем автор Ковальский, ведь это его отчаяние перед миром и собой в этом мире страшнее саморазоблачения... Опять, как в «Тени», — его чувства сильнее (и правдивее) ситуации. Но возможен и противоположный ответ. Герой лишь натурщик, убежденный-замороченный режиссером. Режиссером, ощущающим некоторое отчаяние перед миром и судьбой человека в этом мире. То есть сущность та же: чувства — режиссера ли, героя ли — реальнее реальности...

Но вот парадокс: напряженный поиск подлинного-сущностного реализуется на границе между не- и игровым кино. Подлинное ищется в зоне имитации. Оно и понятно: там, где обостряется авторское чувство, там уже *не*реальное, искусственное. Недалекое от игрового...

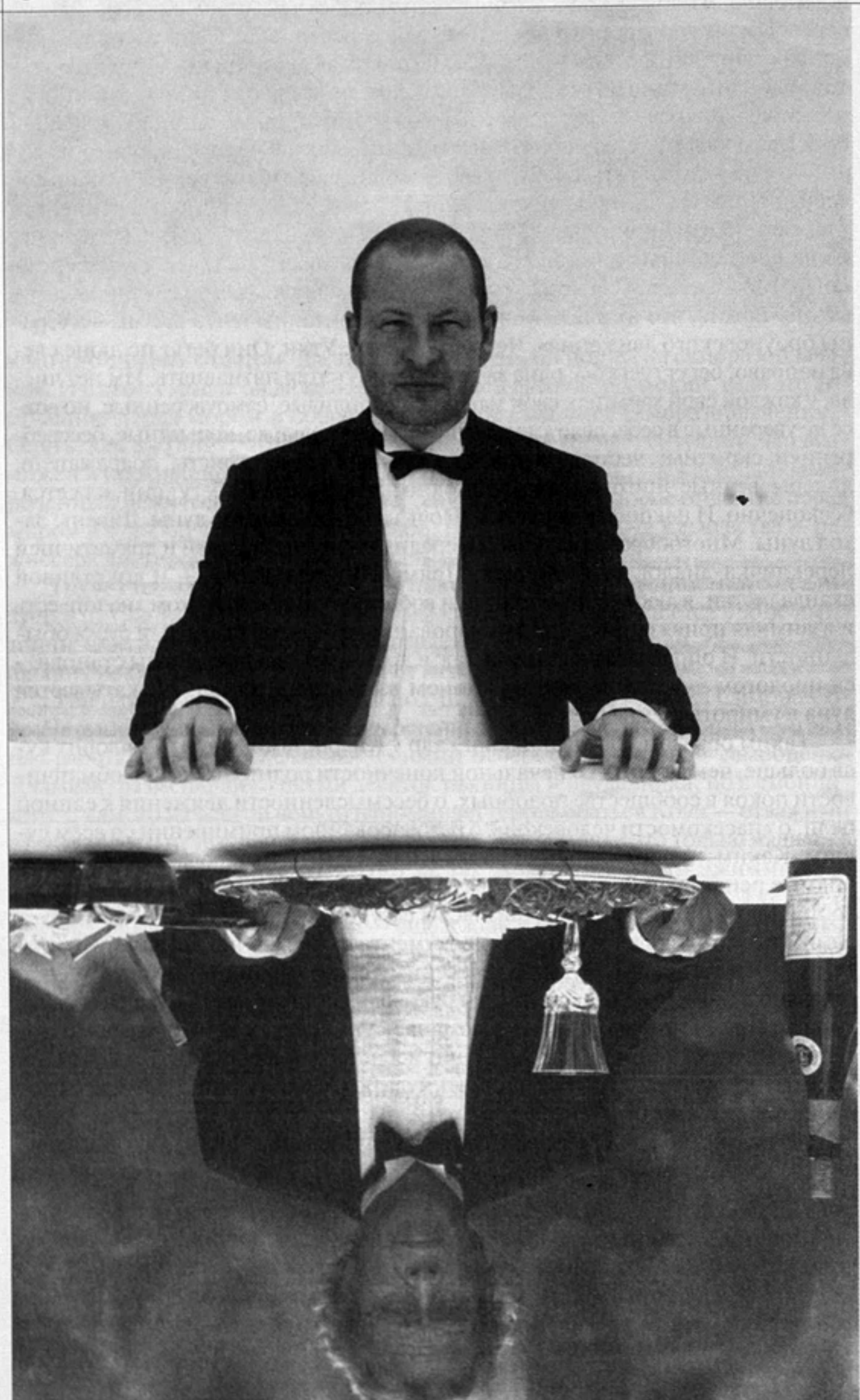
Тем и громыхнул (ныне уже на полмира) Jimmywork канадца Симона Сове. Название фильма — термин, изобретенный самим героем, его смысл — «грязная работа, блестяще сделанная Джимми Вебером». И в этом — самооценка Джимми, разменявшего пятый десяток пьяницы и неудачника, но с амбициями. С самого начала он чем-то напоминает героев братьев Коэн — отважный авантюризм и неудачливость «в одном флаконе». Однако это только начало, в котором режиссер и камера следуют за, так сказать, реальным Джимми в его попытках получить заказ на рекламу одного популярного родео. Тут мы — вместе с режиссером и фильмом — еще в зоне документального. Но Джимми вновь терпит неудачу — отказ — и решительно ввергает режиссера Сове и его картирину в зону кино игрового: он становится героем фильма, выдуманного им самим, героем боевика. Джимми решает захватить склад пива — ведь это напиток каждого, даже не уважающего себя, родео, без него родео невозможно, пиво — природа родео в жидкостном аморфном состоянии. Итак, захватить склад и потребовать от устроителей выкуп. Всю эту феерическую, но, ясное дело, провальную операцию фильм и фиксирует — едва не в режиме он-лайн, очень нервной камерой. Джимми становится его постановщиком и исполнителем главной роли. А режиссер, двинувшийся напропалую за своим героем, решительно пересек границу между не- и игровым кино. Самое любопытное тут, что в зону фикшна, киновымысла, режиссера Сове привел его герой, такой реальный, такой настоящий... Jimmywork получил в Нионе «Приз молодой публики». Что, видимо, симптоматично. Нынешнюю молодую публику явно не может устроить одно «очарование Нанука». Нужны экшн и фикшн. Вот беда-то.

Поборникам чистоты жанровых нравов со всем этим согласиться, конечно, трудно. Аббас Киаростами явно из них, из последних могикан чистого, ортодоксального, если хотите, кинодокументализма. Такого, в котором образ и смысл вырастают из реальности, снятой автором без стеснения, что он автор. И поэтому в его «Пяти» (Five) явно есть элемент цеховой провокации. «Пять» провоцируют коллег Киаростами по документальному цеху тем, что это уж совсем прямое кино. Прямее только футбольная телетрансляция. «Пять» — это пять кадров, каждый из которых снят статичной камерой и с имитацией одного плана. В первом прибой гоняет, теребит, беспокоит кусок дерева. И так перевернет и этак прополощет... Потом от деревяшки отделится кусочек поменьше. Прибой будет пытаться разлучить «дитя» с «матерью», будет отгонять его от «родительницы» все дальше и дальше, пока совсем не унесет в открытое море, навстречу всем ветрам рока, во взрослую, такую одинокую жизнь... Во втором кадре — стая собак на пустынном пляже. Они вдали, почти на горизонте пытаются жить какой-то своей жизнью. Их плохо видно — лишь коловращение тел, кажется, склоки, ссоры, потом покой, умиротворение, все улеглись, плотно прижавшись друг к другу. Третий кадр: люди — бегающие, гуляющие, останавливающиеся побеседовать где-то на дощатой набережной. Мне кажется, в Нью-Джерси. Но географическое место действия не важно. Важно, что их движения и порывы спонтанны и что все мы «ветераны броуновского движения». Четвертый кадр. Утки. Они бегут по дюне слева направо, бегут гуськом, одна за другой минут этак пятнадцать. Им нет числа, у каждой свой характер, свои манеры. Торопливые, самоуверенные, но вовсе не уверенные в себе, целеустремленные, медлительные, корыстные, бессребреники, скрытные, честные, добрые, раздражительные, эгоисты, подражатели, лидеры, вечные эпигоны... Но у них одно направление. А бегут они, кажется, бесконечно. И наконец кадр пятый. Ночь на болоте. Восход луны. Ливень. Заход луны. Многообразие звуков. Но среди прочих явственней и драматичней перекличка-диалог двух лягушек. Прямой, но сердечной — и кокетливой скандалистки, в любви шантажистки и вообще корыстной. В этом диалоге есть и взаимная привязанность, и разочарование, и остатки страсти, и суета обыденности. И определенно есть монтаж и драматургия: восход луны становится прологом чувства, ливень — концом взаимопонимания, а закатывается луна в умиротворение всех страстей...

Таким образом, каждый план и кадр у Киаростами значит и говорит куда больше, чем снято, — о печальной конечности родительства, об обманчивости покоя в сообществе подобных, о бессмысленности движения к единой цели, о «насекомости человеков», о разочарованном примирении со всем сущим. Каким-то виртуозным образом Киаростами переключает регистры, и прямые репортажи становятся едва ли не мифами, как если бы колонка новостей на наших глазах превращалась в сагу, в эпос... Так он демонстрирует одним планом и кадром сущность документализма. Он по-прежнему считает, что убеждает образ. Ну, художественный образ. Драма, однако, в том, что деревяшка никому не мать, собаками руководит примитивный инстинкт, у лягушек с болота не было никакого романа, а утки бегут к корму, который им, скорее всего, за кромкой кадра крошит ассистент Киаростами. Который, не исключено, уверен, что может снимать куда более подлинное и правдивое документальное кино.

Но искусство правдивее реального и сущностней сущего. Такова, извините за архаизм, мораль.

О П Ы Т



Ларс фон Триер
и Йорген Лет

ЛАРС ФОН ТРИЕР:

«Я люблю неразумность»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЙОРГЕН ЛЕТ

Йорген Лет. Я еще не видел «Мандерлай», но вновь рад обменяться с тобой опытом. Итак, «Мандерлай» — это вторая часть трилогии?

Ларс фон Триер. Характер Грейс, ее образ — вот что получило наибольшее развитие в «Мандерлае». В «Догвиле» Грейс сбегала от опеки своего отца-гангстера и с головой погружалась в реальный мир — потому что боялась за свою жизнь, вернее, опасалась того, что станет такой же, как ее отец. Она поселилась в Догвиле. Но догвильцы не смогли справиться с тем даром, каким явилась для них Грейс. Не выдержали испытания даром. Они все больше и больше использовали Грейс. Пока не вернулся ее отец и всех не уничтожил. Такова была первая часть.

«Догвиль» — длинный фильм с множеством маленьких историй о разных людях, и каждый из персонажей подобен бочке с порохом. В «Мандерлае» Грейс тоже конфликтует с отцом. Он обещал разделить с ней власть. Власть нужна Грейс, чтобы улучшить мир. Проезжая через городок в Алабаму, они оказываются в городке под названием Мандерлай и выясняют, что там процветает рабство, несмотря на то, что его отменили семьдесят лет назад. Грейс решает освободить рабов и утвердить в городе демократию. При этом она больше не повторяет ошибку, совершенную в Догвиле, то есть не рискует сразу же афишировать свои благие намерения. Напротив, демократию она утверждает силой — под дулом гангстерского оружия: отчасти такой метод применяется и в нынешней Америке. Разумеется, в итоге все летит к чертям. Каким образом? Это я не буду раскрывать.

Йорген Лет. Фильм предлагает мизантропическую точку зрения на то, что происходит?

Ларс фон Триер. Можно и так сказать. Пытаясь помочь жертвам, Грейс все время создает себе проблемы. В третьей части, над которой я сейчас работаю, она отправляется в Вашингтон.

Йорген Лет. В «Догвиле» Грейс сама является жертвой, а в «Мандерлае» она намерена помочь другим жертвам?

Ларс фон Триер. Верно. А в третьей части она меняется. Грейс отказывается от своего миссионерства, потому что все, что она получает взамен, — это неблагодарность. В третьем фильме она решает стать фотографом, предпочитает наблюдать за жизнью, а не вмешиваться в нее, запечатлевать жизнь, а не учить других. Ей кажется, что в этом ее призвание.

Йорген Лет. В своей трилогии ты последовательно реализуешь концепцию пустого пространства, разрушая массу привычных условностей...

Ларс фон Триер. Ты и сам этим занимаешься.

Йорген Лет. Да, мне очень интересно работать в пустом пространстве. Оно стимулирует, подвигая меня на такие действия, которые оставляли бы в нем следы.

Ларс фон Триер. Верно. В пустом пространстве все вещи проявляются намного лучше и сильнее, чем в каком-либо другом.
Йорген Лет. Все само собой обнажается, выставляется напоказ.
Ларс фон Триер. К примеру, сразу можно судить, на что способен актер, сразу понятно, есть ли ему что сказать.
Йорген Лет. Актер остается наедине с самим собой, лишается своих привычных атрибутов. Ты забираешь у него почти все. Даешь ему шляпу и какую-ту одежду, даешь время и имя, но, в сущности, он так и остается раздетым. Не все актеры могут это выдержать.

«Мандерлай», режиссер Ларс фон Триер

Любопытно, что в «Мандерлае» ты продолжаешь работать с героями из «Догвиля», но играют их уже другие актеры. И наоборот: некоторые актеры из «Догвиля» играют в «Мандерлае» совершенно других персонажей. Я и сам практиковал такие игры.
Ларс фон Триер. Я делаю это только по необходимости. Но в принципе подобные вещи мне тоже интересны. Мне пришлось взять на роль Грейс другую актрису только потому, что отказалась Николь Кидман. Наши графики не совпали. Нам пришлось бы ждать ее целый год, а мы не могли себе этого позволить. Я сознательно работаю с одними и теми же актерами, предлагая им новые роли.
Йорген Лет. Похоже, что на территории этой трилогии ты теперь чувствуешь себя в безопасности. Хотя создавалась она — я имею в виду «Догвиль» — как поле для экспериментов.
Ларс фон Триер. Я не люблю понятие «экспериментальный фильм», потому что, когда делаешь фильм, он перестает быть экспериментальным. Ведь ты веришь в него. Кто-то может воспринимать его как эксперимент, но я — говорю это с абсолютной уверенностью — не провожу экспериментов, я делаю фильмы. И каждый раз, снимая новую картину, я взбираюсь на гору. Передо мной — как и перед тобой — стоит выбор: усложнить, сделать более трудным или упростить, облегчить свой путь. В этом покорении вершины можно запастись веревками, страховочными канатами, можно обеспечить себе доступ кислорода. Можно покорять ее в компании с другими людьми, а можно — в одиночку. Если карабкаться вверх в одиночку и без запаса кислорода, люди назовут это экспериментом. Но если ты одерживаешь победу, если ты успешен в своей работе, то тогда она уже перестает быть экспериментом. Эксперимент для меня — это когда смешивают множество разных цветных жидкостей и смотрят на то, что из этого получится. Я работаю по-

другому. Я прибегаю только к тем приемам, что заранее обеспечивают результат. Потому что я...

Йорген Лет. Потому что ты точно знаешь, каким будет результат?

Ларс фон Триер. Да, иначе я не смог бы ничего добиться. Я не могу и не умею работать по принципу: «А теперь давайте посмотрим, что из этого получится...» Возможно, этот принцип очень хорош и стоит им пользоваться. Просто он не для меня. Я никогда ничего так не делал.

Мой психиатр Больвиг говорит о том, что большая часть мозговой активности направлена на то, чтобы ограничивать наши впечатления. Мы получаем слишком много впечатлений, мозгу приходится регулировать их поток. Проблема в том, что люди вроде нас с тобой наделены неважным фильтром — мозг плохо контролирует, фильтрует впечатления, пропуская внутрь слишком многое. Оттого мы и видим вещи, которые для людей с хорошим фильтром остаются незамеченными, недоступными. Возможно, эти же вещи — а они зачастую неприятны, неприглядны — мы и отображаем в своих фильмах. Все дело только в неважных фильтрах.

Йорген Лет. То есть ты — альтруист? Открыть людям глаза на то, что они не видят, — твой долг? Тебе важно делиться своим взглядом?

Ларс фон Триер. Это слабая иллюзия, что человеческие страдания могут принести пользу. К нам тут приезжал один французский журналист, он разговаривал с моей женой Бенте, она сказала ему: «Ларс действительно предпочел бы быть бухгалтером, чтобы не заниматься самокопанием, не углубляться в вещи, о которых вообще лучше не знать...» Я люблю представлять себя бухгалтером, который живет в доме с террасой, после работы приводит в порядок живую изгородь, перед сном читает какой-нибудь журнал, потом тушит свет и засыпает!

Йорген Лет. Твои истории перестали быть декадентскими. Зато они невероятно политизировались. Другими словами, ты далеко ушел от «Элемента преступления»...

Ларс фон Триер. Не знаю. Возможно, ты и прав, говоря о том, что я тяготею к политичности, что как политик я занимаю левую гуманистическую позицию. Но одновременно я активно критикую ее. По крайней мере, я не чувствую, что являюсь пропагандистом в том смысле, что даю голос только одной правде. Для меня это богохульство. Грубо говоря, я верю в гуманизм как гостеприимство. Мой отец говорил, что мораль каждой страны проверяется по тому, как эта страна относится к своим гостям. То же самое касается и семейной морали. Это замечательная мысль. Может быть, она не является стопроцентно универсальной, но в ней точно есть доля истины: если есть место, куда вам хочется возвращаться, где вам рады, у вас сложится о нем положительное впечатление. И наоборот: если где-то к вам относятся плохо, если вам не нравится там бывать, то вы точно решите, что это скверное место. Мой отец жил в Швеции на правах беженца, потому что он еврей. Моя мать тоже была беженкой. И они прекрасно понимали разницу между тем, когда вас принимают хорошо, и тем, когда вас принимают плохо. Эта разница очень значима для меня. Я знаю ей цену.

Йорген Лет. Твоя критика Соединенных Штатов вызвала волну негодования в американской прессе. Как ты относишься к этому?

Ларс фон Триер. Отношусь хорошо, потому что у Америки должно быть много критиков. Но моя критика не особенно правомочна, так как оперирует второсортными, общеизвестными утверждениями и образами. К тому же я никогда не был в Америке. По этим причинам мой критицизм уязвим: он может быть легко отринут.

Меня поразил Кафка — его «Америка» написана человеком, который никогда не был в этой стране. По-моему, это потрясающе. Но мой материал намного шире материала Кафки, ведь почти все, что происходит в сегодняшнем мире, так или иначе связано с Америкой.

Я считаю, что власть нужно постоянно критиковать, даже если на то нет никакого повода. Те, кто обладает силой и властью, должны быть милосердными и справедливыми. И раз уж у Соединенных Штатов есть власть, то любая критика по адресу этого государства окажется полезной, так как будет способство-

вать тому, чтобы Америка строго посмотрела на себя со стороны. Необходима непрекращающаяся критика Америки — как внешняя, так и внутренняя.

Йорген Лет. Является ли критика Америки, ее концепции, ее духа и ментальности основным лейтмотивом трилогии?

Ларс фон Триер. Я не имею ничего против концепции и духа Америки. Но меня беспокоит то, что происходит сегодня в политике, настораживает то, чем она сегодня является. Но политическая проблематика — не лейтмотив трилогии. Я надеюсь, что мои фильмы смогут посмотреть и понять жители Марса, то есть те, кто вообще понятия не имеет о таком месте, как Америка.

Йорген Лет. Об этом я и говорю. С одной стороны, все мы обязаны критично относиться к тому, что происходит нынче в Америке. Там творятся ужасные вещи. Думаю, каждый с этим согласится. Но в то же время я вижу, что Америке присущи и замечательные качества. Поэтому я и снял фильмы об этой стране. Они тоже являются личным, одновременно критичным и поэтичным комментарием к устоявшимся, упрощенным и нивелированным, но на самом деле сложным и противоречивым образам Америки. В этих фильмах мне хотелось изобразить Америку такой, какой я представлял ее в своих мечтах. Это поэтическое ви́дение продиктовано американскими фильмами и американским искусством, в особенности образами прерий, американской мечтой о свободе. Спустя двадцать лет после ленты «66 сцен из Америки» я вернулся к этой теме и сделал картину под названием «Новые сцены из Америки». Сегодня найдется куда больше причин для того, чтобы реализовать этот абсолютно отчужденный опыт — изобразить поэтичные и забытые стороны американской мечты.

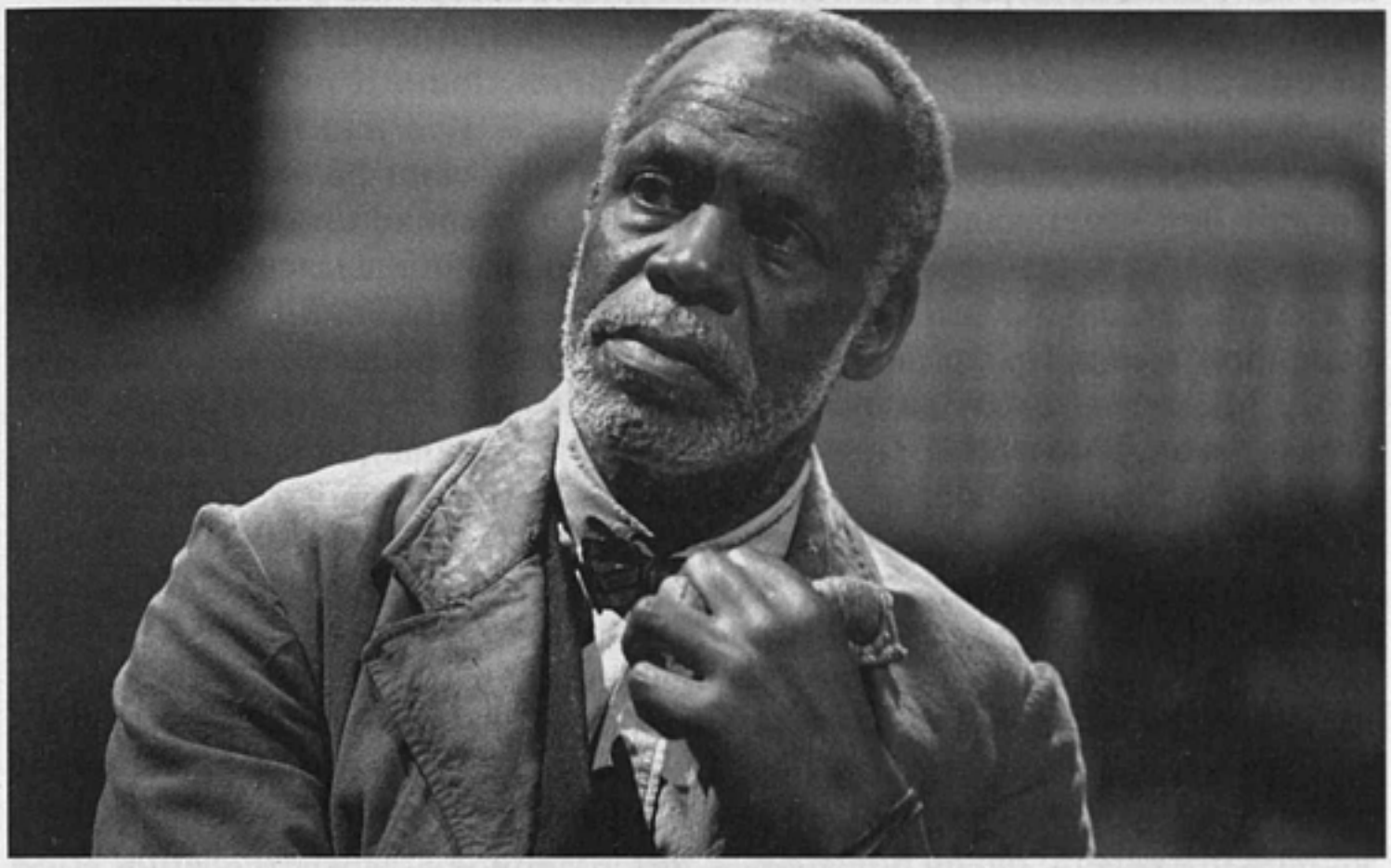
Ларс фон Триер. Я понимаю и тоже разделяю американскую мечту. В конце концов это не столько американская, сколько общечеловеческая мечта. Наверное, те, кто стремится стать американцами, воспринимают ее с бо́льшим энтузиазмом. Это ведь из-за нее масса людей переплывала океан. Они плы-

«Мандерлай»

ли навстречу этой мечте. Так что американская мечта в бо́льшей степени свойственна американцам, чем неамериканцам.

Йорген Лет. Америка приветствует тех, кто готов влиться в ее плавильный котел. США признают за национальными меньшинствами право называться американцами. В Дании такая тенденция не особенно популярна. Если ты взглянешь на американское население, то увидишь, что оно не гомогенно, а гетерогенно.

Ларс фон Триер. Именно это меня и восхищает в Америке. Ситуация в США совсем не похожа на датскую социал-демократическую модель интеграции, абсолютно — я уверен — неправильную. Мне нравится американская модель, позволяющая нацменьшинствам образовывать то, что сейчас называют гетто, но гетто в хорошем смысле этого слова. Там нет закона об ассимиляции. Если бы мы пошли по этому пути и приветствовали пересечение в одной точке разных этнических групп, то смогли бы — например, в границах Восточной Европы — построить замечательное «общество внутри общества». Это куда лучше и плодотворнее, чем заставлять каждого выучить наизусть оригинал «Гадкого утенка» Андерсена.



«Мандерлай»

Йорген Лет. Есть еще одна тема, которую мне хотелось бы обсудить с тобой. Существует иллюзия, что европейские фильмы — лучшие в мире. Конечно, это неправда. Сейчас много интересного происходит в американском кино. А европейское кино, за редкими исключениями, пребывает в анемичном состоянии. Европейцы делают массу фильмов, которые недостойны того, чтобы их смотрели. Конечно, большое удовольствие видеть возвращение в кино кого-нибудь вроде Годара, хотя он уже не так бодр и энергичен, как прежде, но я, черт подери, предпочитаю смотреть только американские картины. У моих фильмов есть американские корни. У твоих, я думаю, тоже — помимо влияния Карла Теодора Дрейера и других великих парней, пионеров и лидеров в истории кино.

К примеру, мне совсем не хочется смотреть новый фильм Бертолуччи. Мне интересен новый Тарантино. Я смотрю всего лишь несколько картин в год — из-за усталости от всего этого мейнстрима. Тем не менее я люблю хорошо сделанное жанровое кино, такое, скажем, как «Соучастник» Майкла Манна. Лучшее, что мне попалось за прошедший год, — это «Малышка на миллион» Клинта Иствуда. Она заслуживает высшей похвалы. Выдающаяся картина, в ней есть редкое мужество. Приглушенное кино, тихое, как шепот. Мужественная режиссура, в том числе и с моральной точки зрения. Не знаю, интересно ли тебе комментировать различия между европейским и американским кинематографом, но меня страшно раздражает, когда европейское кино защищают от американского, от «империализма» Голливуда.

Ларс фон Триер. В том, что американское кино доминирует с коммерческой точки зрения, сомневаться не приходится. Но, пожалуйста, оставьте этот рынок за ними — если он им так нравится. Американцы лучше всех умеют делать кассовое кино — и пускай делают.

Я согласен, что интересное, примечательное кино чаще производится в Америке. Зато, мне кажется, в Европе — больше разнообразия, хотя я вовсе не считаю, что фильмы *должны* быть европейскими. Я люблю фильмы из ря-

да вон выходящие. Я не знаю, какой путь выбрать, американский или европейский, чтобы сделать что-то из ряда вон. Но было бы стыдно, если бы у нас снималось *только* коммерческое кино — мои и твои фильмы в таком случае никогда не смогли бы появиться. Так что я считаю, что европейская система себя оправдывает.

Йорген Лет. Безусловно. Я не сетую на европейскую систему. Американские режиссеры, которых я встречаю на фестивалях, завидуют нашей возможности снимать кино и не идти при этом на всякие уступки, не приспосабливаться. У них, как и у нас, тоже есть собственные представления о том, каким должен быть кинематограф, они тоже хотят делать авторские фильмы.

Ларс фон Триер. Но если бы мы жили в Соединенных Штатах, нам пришлось бы свыкнуться с требованиями коммерции, принять их как правила игры. В конце концов, это *всего лишь* правила игры. Не очень интересные, потому что не способствуют тому, чтобы снять авторский фильм.

Йорген Лет. Угнетающее условие, верно? Но в Америке хоть и медленно, но реализуется подспудная энергия сопротивления, накопившаяся у молодых режиссеров, желающих выйти за границы коммерческого кино.

Ларс фон Триер. Прекрасно. Это похоже на то, что происходило в советскую эпоху. Многие вещи создавались там вопреки установленным правилам или — благодаря энергии отказа. Сопротивление — это хорошо, независимо от того в каком месте оно возникает. Это замечательное удобрение. Ты знаешь, ты тоже так работал!

Йорген Лет. Я всегда так работаю. Сопротивляться, делать что-то вопреки чему-то — это вдохновляет.

Но давай вернемся к твоему «Мандерлаю». С одной стороны, местность, которую ты исследуешь в трилогии, — это пустыня, пространство «конца игры», где действие подобно мгновению, возникающему и исчезающему одновременно, где тебя вдохновляет то, что уже сыграно. С другой стороны, ты также развертываешь очень большое — литературное — повествование. Тебе комфортно в этом пространстве?

Ларс фон Триер. Не всегда. Мне более комфортно, когда я нахожусь в поиске новых методов работы. Но, как ты говоришь, это концепция, и я делаю все, чтобы воплотить ее в своей трилогии.

Йорген Лет. Ты упрямый человек.

Ларс фон Триер. Упрямство, я думаю, необходимо. Поработав на черном полу, я не хотел, чтобы он «зарос травой». Это все равно что делать рекламу. Рекламный жанр призван раскрутить продукт. Но я хочу работать в жанре ради жанра, а не ради того, чтобы продвинуть рекламируемый товар. Мне нравится черный пол, поэтому я и продолжаю работать на нем, — даже если он становится белым, он все равно остается пустым пространством.

Йорген Лет. Чтобы достигнуть поставленной цели, иногда приходится препарировать многие вещи. Ты ведь так и поступаешь?

Ларс фон Триер. Да. Так же, кстати, работал и Дрейер. Он препарировал, обнажал вещи как сумасшедший. Это проверка на зрелость. Я всегда ставил перед собой трудные задачи. Это то же самое что сказать себе: «Сейчас я сяду на велосипед и покачу в Барселону».

Йорген Лет. Ты ездил туда на велосипеде?

Ларс фон Триер. Нет. Черт возьми, я вообще никуда не ездил на велосипеде. Но мне хватит упрямства, чтобы сделать это. У меня такой запас упрямства, что я могу заставить себя пройти через ад. Этим, собственно, я и занимаюсь. Все время. Но если устаешь работать в аду, если нет больше сил, настроя, желания, то лучше вообще бросить то, чем занимаешься.

Сейчас я работаю в аду, сочиняя сценарий финальной части трилогии. К сожалению, это непросто. Еще и потому, что это развязка. Мне кажется, какие-то вещи мне удались, так что проект должен получиться. Только все очень трудно. Было бы легче, если бы я согласился с требованиями рынка, если бы пошел на уступки. Конечно, в нашей стране мы более или менее свободны от таких искушений. В любом случае, замечательно, что процесс само-

истязания может быть так плодотворен, чего только он не открывает! Я очень часто прибегаю к нему.

Йорген Лет. Ты по-прежнему много думаешь о Дрейере?

Ларс фон Триер. И да, и нет. Дрейер и Кубрик — часть моего художественного сознания. Они показали мне уровень, на котором можно работать. Задали величины, которые нужно иметь перед собой.

Йорген Лет. На что тебя вдохновил Дрейер? Ощущаешь ли ты в своих фильмах его присутствие?

Ларс фон Триер. В основном на меня повлияло то, как Дрейер изображал женщин. Наверное, мне придется вновь отстраниться, уйти от женских образов Дрейера, но они остаются для меня хорошей школой, не случайно мне легче общаться с актрисами, чем с актерами. Хотя работать с актрисами труднее. Тут требуется взаимная открытость. Чтобы добиться этой открытости, мне пришлось пройти определенный путь. Когда я начинал работать, я был куда менее естественным.

Йорген Лет. Я знаю, зачастую твоим актерам не нравится делать то, что ты от них требуешь. Я имею в виду крайнюю обнаженность, вернее, оголенность — не телесную, а психологическую.

Ларс фон Триер. С женщинами тут проще. Им легче раздеваться.

Йорген Лет. Меня интересует твоя одержимость правдой. Похоже, ты веришь, что она достижима — к ней можно прийти и с помощью определенных способов. Таких, как, скажем, епитимья, жестокое самонаказание.

Ларс фон Триер. Возможно. Мне важно на чем-то сфокусироваться. Знаешь, когда стреляешь из ружья, необходима мишень, нужно во что-то целиться. Целишься в то, к чему имеешь отношение, назовем это «правдой». Но в одних и тех же условиях все целятся в разные мишени. Смысл не в том, чтобы навязать, утвердить свою правду, а в том, чтобы создать интерактивное поле и понять, как эту правду видят, воспринимают другие. В конце концов правда — вещь немыслимая, недоступная. Это всего лишь слово, которое наиболее точно обозначает то, к чему я стремлюсь.

Йорген Лет. Но в манифесте «Догма» за словом «правда» закреплено вполне конкретное значение.

Ларс фон Триер. В манифесте слова должны иметь определенный вес. Это магия слов. Я люблю неразумность. Она притягивает меня. И тебя тоже. Я обожаю Стриндберга — трудно найти более неразумного человека. Быть неразумным — это немного по-американски, верно? И это могло бы быть частью оппозиции американскому прагматизму. Пусть будет больше неразумности!

Йорген Лет. На студии «Центропа» царит невероятная свобода. Это твоих рук дело?

Ларс фон Триер. Вообще-то это в большей степени заслуга моего партнера Питера Албака. Одно время у меня была идея создать что-то вроде «открытой кинодеревни», но из этого ничего не вышло.

Йорген Лет. «Догма» сильно взбудоражила кинообщественность, реально повлияла на кинематограф. Твои идеи вдохновили людей во всем мире. Похоже, если ты что-то предлагаешь, то делаешь это, не скупясь на щедрость.

Ларс фон Триер. Я не считаю себя щедрым. Я лишь делаю то, что делаю. Французская «новая волна» была восхитительной, как и многие другие волны. Нам хотелось, чтобы «Догма» стала чем-то подобным. Мы просто-напросто надеялись найти инструмент для работы. Первый вопрос, который я задал Томасу Винтербергу, когда позвал его создавать манифест: «Не хочешь ли ты начать новую волну?» Он ответил утвердительно. Тогда я сказал: «Приезжай, и мы изобретем правила «Догмы». Так вот все и было.

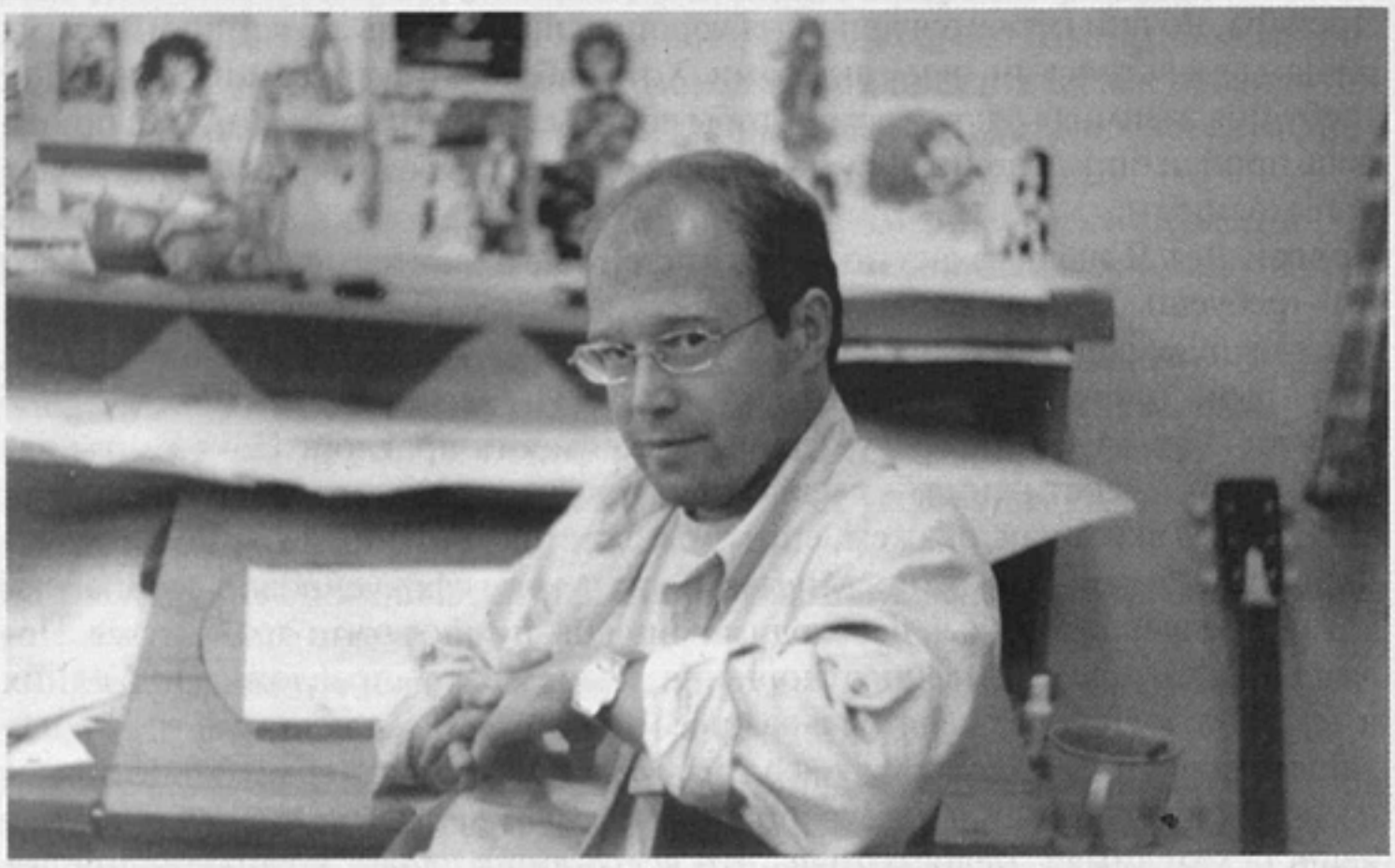
Film, 2005, May, № 43

Перевод с английского Е.Гусятинского

КОНСТАНТИН БРОНЗИТ:

«...Когда авторское становится коммерческим»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ АНЖЕЛИКА АРТЮХ



Константин Бронзит

Анжелика Артюх. Я читала, что, до того как сделать свой первый фильм «Карусель», вы были профессиональным карикатуристом. Что подвигло вас заняться анимацией?

Константин Бронзит. Я с детства болел анимационным кино, о карикатуре вообще не думал. Учился в Ленинграде в художественной школе и уже тогда думал об анимации, делал так называемые флип-буки — это когда на каждой страничке рисуется фаза движения, потом ты их быстро листаешь, и получается примитивный мультфильм. Рядом со школой находился ДК Кирова, где показывали трофейные фильмы из Госфильмофонда, американские сборники Диснея, «Тома и Джерри»... Мне так хотелось этим заниматься, что, уже став студентом Мухинского училища, я думал только об этом. Вечернее отделение дизайна «Мухи» было единственным местом, где можно было получить высшее образование «без отрыва от производства», то есть одновременно работая на киностудии и изучая именно ту профессию, которой увлечен по-настоящему. А на Высшие режиссерские курсы в Москве принимали с высшим образованием. Во ВГИКе тогда готовили только художников-постановщиков анимационного кино, но дизайн — лишь часть создания фильма. Я же хотел делать кино от начала до конца. Это может только режиссер. А на Курсах мне повезло: я учился у великого Федора Савельевича Хитрука.

Перед поступлением в «Муху» я узнал, что в Питере можно заниматься анимацией на киностудии «Леннаучфильм», где есть цех вспомогательной мультипликации для научно-популярного кино. Сразу после школы я пришел на студию и устроился в этот цех. Одновременно на вечернем отделении в «Мухе» тянул лямку шесть лет. Это было время перестройки, как грибы после дождя вырастали частные студии, так что в конце концов мне выпал шанс сделать свое кино.

А.Артюх. Вы имеете в виду совместную с Ренатом Газизовым «Карусель»?

К.Бронзит. «Карусель» была сделана еще в рамках студии «Леннаучфильм».

И только потом на студии «Панорама» родилась моя собственная картина «Кубороид» — очень одиозная. Я рано начал, наломал много дров, и есть работы, за которые ужасно стыдно. Правда, благодаря им меня заметили в Москве, в студии «Пилот». Александр Татарский и Анатолий Прохоров прослышали, что есть такой ненормальный человек — Бронзит. Они посмотрели мои работы, пригласили меня и сказали: «Ты умеешь это делать, но ты не знаешь, что именно нужно делать. Если хочешь, давай будем учиться».

А.Артюх. Но вы ведь и карикатурой занимались?

К.Бронзит. Одновременно со мной на «Леннаучфильме» работал Ренат Газизов, ныне известный анимационный клипмейкер. Однажды я увидел у него книжку его карикатур. Мне так понравилось! Узнал, что он ходит в Клуб карикатуристов. За несколько дней я сам нарисовал что-то невнятное, пришел в клуб, познакомился с карикатуристами, где, в числе других, обитал небезызвестный Виктор Богорад. Под его крылом и формировалось мое юмористическое мышление. Я не могу сказать, что профессионально занимался карикатурой, она для меня была вроде хобби. Я периодически печатался, посылал картинки на конкурсы, даже получал призы, но потом все ушло само собой, так как не хватало времени.

А.Артюх. Вы сказали, что опыт карикатуриста развивал ваше юмористическое мышление. А чем еще он вам пригодился?

К.Бронзит. Мне довольно часто говорят: «Как хорошо, что вы выросли из карикатуры». Более того, я слышал, как Юрий Норштейн призывал молодых режиссеров плясать именно от карикатуры. Хотя ясно, что только единицы из карикатуристов могут стать режиссерами.

А.Артюх. Многие пионеры анимации пришли из газетной карикатуры: Эмиль Коль, Уинзор Маккей, Макс Флейшер...

К.Бронзит. Да, и все же режиссура — это совсем другое. Бытует заблуждение: оживи карикатуру, и ты получишь кино. Это полная ерунда. «Подвижность» мозгов — вот что действительно развивает карикатура.

А.Артюх. Мне кажется, что опыт карикатуриста приучает художника еще и минимизировать средства выражения — несколькими штрихами нужно рассказать о человеке, причем в гротескной, яркой форме. Ваши ранние фильмы этим просто очаровывают. Особенно «Свичкрафт», где вы спрессовываете время и пространство через обрыв траектории движения персонажа. При каждом движении он словно растворяется в пространстве, а затем материализуется снова в другом углу кадра. С одной стороны, вы не желаете удручать зрителя со-

«Алеша Попович и Тугарин Змей»

зерцанием скучного, однообразного движения, с другой — минимальными средствами создаете определенный код жизни персонажа. Его повседневность есть только сумма передвижений по заведенным траекториям. Предлагается образ механистичности жизни, благодаря чему история, которую вы рассказываете, обретает и абсурдный, и печальный характер. Всего несколько линий — и вот тебе образ. Когда вы на мгновение показываете, что скрывается за дырой в стене, все последующие абсурдные поступки героя обретают мотивацию. Понятно, что в этом черном, бесконечном открытом пространстве за стеной комнаты ему нельзя будет существовать по заданной траектории. Не мышь, которая вроде бы прогрызает дыру, а этот космос — реальное — доводит привыкшего к четким раскладам героя до форменного безумия. Заткнуть брешь, выстроить оборону, взорвать неизвестное — вот чем руководствуется ваш персонаж, когда совершает с виду абсурдные вещи (привязывает часовой механизм к коту, кота — к мышеловке, а мышеловкой затыкает дыру). Ваша работа с движением героя — это прелюбопытнейший способ «сжать» время и пространство. Это сродни искусству карикатуриста, где идея «спрессовки» обретает свой абсолют в виде единственного рисунка.

«Карусель»

К.Бронзит (*помолчав*). Да. «Свичкрафт» я действительно считаю для себя поворотной картиной, на ней закончилось школярство. Я придумал ее буквально за ночь. В кино часто можно увидеть профессиональную беспомощность, когда режиссер не знает, как удержать внимание зрителя. Что он делает? Например, начинает искусственно наращивать темп — монтажом, звуком, музыкой — и старается как можно больше всего напихать в фильм, как огня боится паузы или статичной камеры. И я таким был. Но, работая над «Свичкрафтом», я интуитивно понял, как заставить зрителя включиться в игру без лишних ухищрений. Позднее в фильме «На краю земли» это интуитивное понимание стало уже вполне осознанным. Но тогда я рисковал. В момент запуска история уже вроде бы сформировалась, я точно знал, что за чем будет следовать. Мой художник нарисовал фон, комнату и персонаж. Получилась стильная динамичная картинка. А я смотрел и думал: я же не этого хочу! У режиссера тысяча путей, и, как говорит Норштейн, проблема в том, чтобы найти единственный нужный...

А.Артюх. Норштейн говорит: «Мастерство — это когда единственный, необходимый путь заменяет множество ненужных возможностей. К истине придешь, когда мастерство преодолеешь».

К.Бронзит. Гениально, как всегда у Норштейна. Я понял, что мне предлагается проверенный «пилотовский» путь, видел, каким получится персонаж (*начинает издавать динамичные рваные звуки, изображая «пилотовский» персонаж*), осознавал, что сделаю еще один фильм, который будет всего лишь чуть смешнее, чем предыдущий. И я себе сказал: стоп, все должно быть иначе — просто, спокойно, три линии, кривая кроваточка, и он такой корявенький, абсолютно плоский, никакой вообще. Он не должен к себе сразу притягивать и обладать энергией, должен двигаться очень спокойно, как будто плывет, а не ходит. Я жутко тогда рисковал. Но это был решающий момент в моей жизни, да и в карьере, наверное. Если бы я тогда испугался и пошел проторенным путем, то моя судьба могла бы сложиться иначе.

А.Артюх. Тогда вы перестали быть «пилотовским» школьником, но не выпускником студии «Пилот». Как «Пилот» сформировал ваши представления об анимации?

К.Бронзит. Школа студии «Пилот» всегда узнается сразу, и, конечно, есть опасность во время учебного процесса потерять свое лицо. Вернее, не успеть его приобрести. Главное, чему я там учился, — это профессия в чистом виде: чувство ритма, то, как разыграть мизансцену, почему так клеить можно, а так — нельзя и т.д. Я постигал все это на своих проектах, которые «Пилот» сразу стал продюсировать. Это фильмы «Тук-тук», Fare Well, Pacifier. В задачи продюсеров не входило за меня что-то придумывать. Подсказать могли, но окончательное решение оставалось за мной.

А.Артюх. Почему после «Свичкрафта» вы отвлеклись от пространственных экспериментов, позволяющих продуцировать оригинальные смыслы, и начали пародировать уже заданные? Я имею в виду телепроект Die Hard («Крепкий орешек»), который, как и «Свичкрафт», был отмечен Гран-при в Аннеси.

К.Бронзит. Die Hard не программная вещь. Это заказное баловство. Александр Боярский, ныне продюсер и основатель студии «Мельница», предложил мне придумать проект сериала для ТВ. Так родилась идея коротких анимационных пародий на американские боевики и ужастики. В Аннеси фильм «прозвучал» в категории телевизионной продукции, а не в короткометражной номинации, как годом раньше «Свичкрафт», что существенно.

Это была маленькая, полуторaминутная революция. Прежде никому в голову такая простая идея не приходила. Мне посыпалась масса предложений на продолжение сериала: от Би-Би-Си, от продюсеров из Англии, но я уже тогда работал над фильмом «На краю земли», жил во Франции, и мне было не до сериала.

А.Артюх. Интересная у вас биография: вы работали в самых разных направлениях анимации — от авторской до коммерческой, снимали рекламные ролики, экспериментировали с 3D в фильме «Божество» (The God) и даже являетесь автором полнометражного «героического блокбастера», как писали на рекламных плакатах, под названием «Алеша Попович и Тугарин Змей». Как одно дополняло другое, как сочеталось?

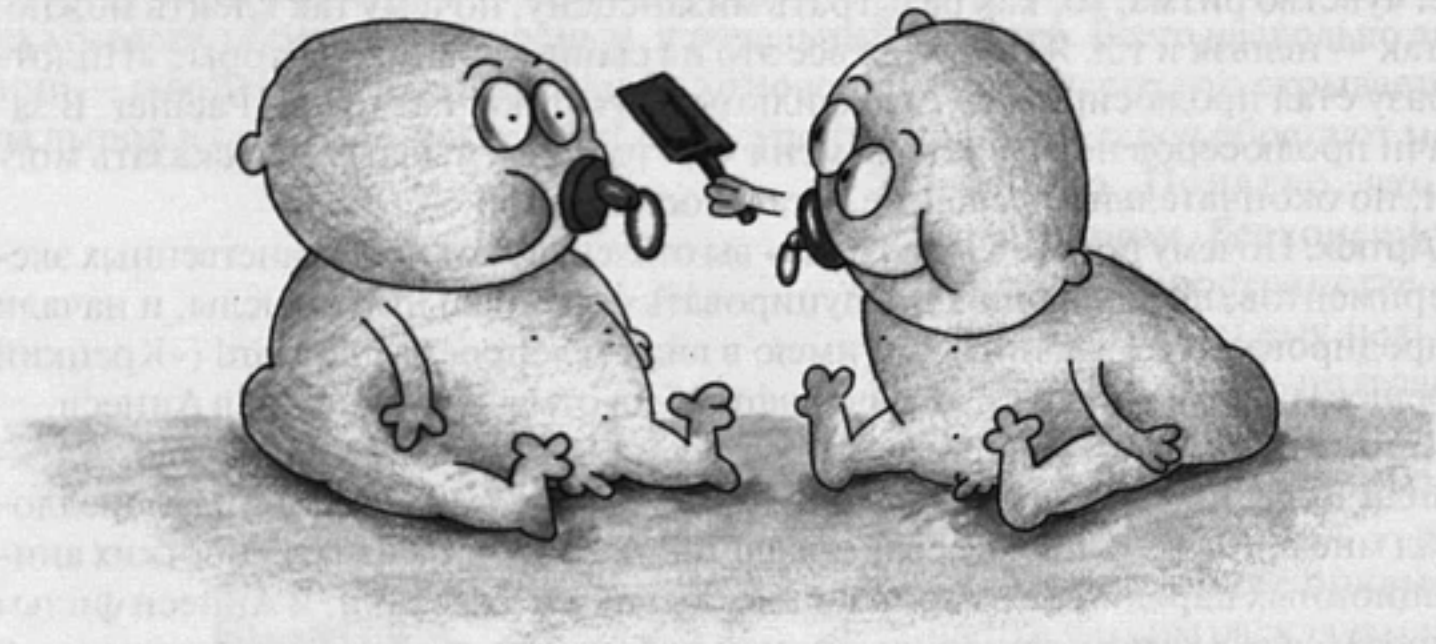
К.Бронзит. Я «набирал» профессию. Мне невероятно интересно работать в раз-

«Кот и Лиса»

ных жанрах. Даже в рекламе есть вещи монтажно-ритмические, которые позволяют отшлифовать мастерство. Очень часто, когда меня хвалят, в первую очередь отмечают чувство ритма и тайминга. Но это я приобрел, работая в разных жанрах и направлениях, сознательно отшлифовывая, пытаясь понять, как это нужно делать.

А.Артюх. Ну хорошо, отшлифовалось. А в каких направлениях вам интересно развиваться дальше?

К.Бронзит. Век живи, век учись. Я даже об игровом кино думаю. И полнометражный анимационный проект уже лежит в столе. Я — разный. Die Hard,



«Пустышка»

«Свичкрафт», «Божество» — абсолютно непохожие фильмы. Сейчас будет Lavatory-Lovestory — опять что-то совсем другое и по ритмике, и по пластике. Я в этом смысле абсолютно свободный человек. После того, что я сделал, мне не страшно уже ничего. Когда-то мне страшно было браться за «Божество». Когда я увидел первый рабочий материал, то пришел в неописуемый ужас. Я проклинал день, когда взялся за 3D. Настолько это была не моя фактура. Мне пришлось со страхом бороться, и я победил. Для меня это маленький подвиг. Майкл Дудок де Вит — один из самых сильных современных режиссеров-аниматоров, живущий в Англии, увидел «Божество» на фестивале и прислал мне письмо: «Я поразился тому, как ты «без швов» перешел к новому материалу». Но какой кровью дались эти четыре минуты! Я их делал два года.

А.Артюх. Что заставило вас взяться за эксперименты с 3D?

К.Бронзит. Когда я придумал историю «Божества», то понял — она должна быть объемной. Бог Шива, как правило, представляется человеку в виде скульптуры или барельефа. Ощущение объема должно быть обязательно. Сначала я хотел сделать все в пластилине — кукольное такое кино. Меня ведь страшно пугало 3D. Но потом решил: зритель должен воспринимать все реально, никакого подлога. Муха должна быть настоящей, чтобы могло произойти то волшебство, которое есть в фильме: оживает мертвая ткань, чугунная скульптурная глыба. Щекотание назойливой мухи, которую хочется брезгливо смахнуть, знакомо каждому человеку — на этом ощущении все и построено. Возник вопрос: как делать муху? На союзмультфильмовской ниточке, что ли, она у меня будет летать? Это вчерашний день. Может, снять муху на синем фоне, а потом впечатать? Но тогда ее нужно было бы «дрессировать», чтобы она делала в кадре то, что мне необходимо. Размышлял, прикидывал и пришел к выводу, что без компьютера не обойтись. Если попытаться представить всю историю с Шивой в какой-то другой технике, например рисованной, — фильма не будет.

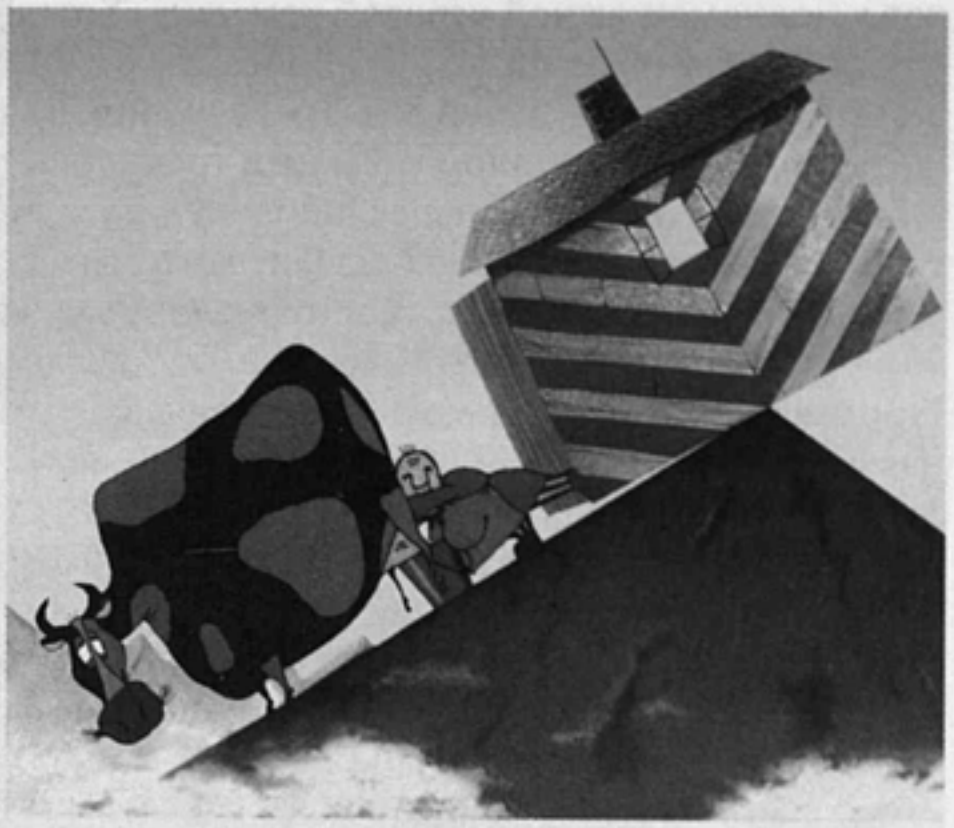
А.Артюх. Есть режиссеры, для которых понятия «коммерческая» и «авторская» анимация практически неразделимы. А как для вас?

К.Бронзит. Это прекрасно, когда авторское становится коммерческим. Миядзаки — вообще что-то особенное, ни на какую полочку его не поставишь. Для меня, наверное, отличие между авторским и коммерческим состоит в том, как я себя ощущаю в проекте. Если я делаю только свое и понимаю, что сам себе хозяин, я как будто плыву и кайфую (извините за сленг). Захочу — вот так сделаю, и плевать на все. Я уверен, что это будет правильно. В коммерческом проекте я часто могу понимать (или думать, что понимаю), как сделать лучше, но все время вынужден соотносить свои представления с идео-

логией заказчика. Я часто заранее знаю, что те или иные предложения по улучшению ему не понравятся или слишком много крови и времени уйдет на то, чтобы его убедить, что так будет лучше. И этот груз постоянно давит. Особенно часто в рекламе.

А.Артюх. А на фильме «Алеша Попович и Тугарин Змей» этот груз ощущали?

К.Бронзит. Никогда. На студии «Мельница» никто ни на кого не давил — ни Сергей Сельянов, ни Александр Боярский. Мы не знали, как сделать идеально, хотя у каждого имелись на этот счет свои представления. «Алеша» — проект большой, вызывал массу споров. Это не то, что короткометражку снимать, где все, как правило, ясно. Здесь все иначе. Большое видится на расстоянии, а там было крайне трудно абстрагироваться, учитывая бешеный темп работы: за год нужно сделать полнометражный рисованный фильм.



«На краю земли»

А.Артюх. Обращение к былинному сюжету и лубочной стилистике — коммерчески перспективная стратегия для отечественных анимационных полнометражных фильмов. Продюсеры Сельянов и Боярский дальновидно запланировали целую серию полнометражных картин с героями былин. И дело не только в конвертируемом на Западе «местном колорите», который, в свою очередь, легко адаптируется для отечественного массового зрителя (лубочные книжки и картинки с XIX века были самым популярным интеллектуальным продуктом народных масс). Удачна эстетика: «плоский лубок» оправдывает отсутствие у авторов импульса в сторону эффекта трехмерного изображения — а это та тенденция, которая отличает нынешний голливудский анимационный мейнстрим. Почему тенденция крепка в Голливуде, понятно: нужно осваивать параллельные рынки, вроде компьютерных игр или Интернета. При наших экстремальных условиях создания полнометражных фильмов (от небольших бюджетов и технологических возможностей до дефицита человеческих ресурсов) в ближайшее время это будет трудно осуществить. Как вы считаете?

К.Бронзит. Верно. Хотя ситуация может измениться уже завтра.

А.Артюх. Что, по-вашему, ее может изменить?

К.Бронзит. Наше огромное желание освоить территорию, для нас пока неведомую. Александр Боярский уже организовал в рамках студии «Мельница» цех трехмерной графики, где работают аниматоры, желающие изучать новые технологии и программы. Сейчас цех даже начал понемногу использовать свои знания для изготовления спецэффек-

«Свичкрафт»

тов к полнометражной игровой комедии «Хоттабыч», которую продюсирует Сельянов. Одновременно идет поиск трехмерного анимационного проекта. Кстати, в Питере мы в этой области не одиноки. Создатели «Смешариков» также разрабатывают полнометражный трехмерный проект.

А.Артюх. Вернемся к «Алеше Поповичу и Тугарину Змею», сценарий которого вы на «Мельнице» дорабатывали, что называется, всем колхозом. Ранее вы никогда не работали с чужим материалом, да и вообще — с диалогами. Здесь вам пришлось приобрести новый опыт. Расскажите о нем подробнее.

К.Бронзит. Я действительно никогда раньше не работал с диалогами, но и здесь я их не касался. У нас было четкое разделение труда. Былинный материал мы не выбирали, он появился благодаря Максиму Свешникову. В этом смысле нам повезло: студия стояла перед вопросом «что запускать?» и тут вдруг сценарий, причем не про каких-нибудь «наутилусов» или «аладдинов», которых и в Китае могут сделать, а наше, родное, о чем зритель давно скучает. А вот лубочную эстетику — очень простую, но яркую — пришлось оперативно выбрать. Поискали, красивые картинки порисовали, немножко вспомнили иллюстратора Юрия Васнецова. С диалогами у молодого сценариста было почти все в порядке, но вот по части событий меня как режиссера многое не устраивало. Как вы верно сказали, мы навалились всем колхозом, чтобы срочно наработать события и связать их в единый клубок. Придумаем однодва, отсылаем Свешникову, он через пару дней присылает нам диалоги. Вот в такой тесной связке мы и работали.

А.Артюх. Еще вы всеми силами сражались с пафосом, который явно очень не любите. Отсюда в фильме возник эффект двойной пародии: с одной стороны, «Алеша Попович и Тугарин Змей» иронизирует над святая святых всех русских почвенников и патриотов — героикой былин, с другой — посмеивается над чрезмерной пафосностью отечественных тоталитарных картин героической тематики (от «Александра Невского» до «Ильи Муромца»). Не помню в нашем кино ни одного фильма, чтобы поповский сын Алеша выглядел таким парубком, который в разгар решающей битвы не прочь найти себе место, где можно спрятаться, и вынужден продолжать сражение потому, что укромное место уже занято другими. Да и русский народ в вашем фильме выглядит совершенно комично, и только молчаливый летописец героических подвигов осел Моисей (на самом деле победивший Тугарина благодаря своим копытам) мог бы вполне претендовать на вашу симпатию.

«Слепой»

«Божество»

К.Бронзит. Верно, я не люблю пафос, а точнее сказать, претензию. Есть ощущение, что в анимации ничто не должно быть серьезным до конца. Возможно, потому, что вся эстетика анимации построена на условности. Мы всё придумываем — и материю, и дух — и используем для этого абстрактные элементы — линию, пятно и т.д. Тем более что сам я комедийный режиссер и все время напоминаю зрителям: «Ребята, это комедия». И пафос хочется снизить чем-то смешным. Поймите правильно: я не против серьезности темы, но должна быть легкость произношения.

А.Артюх. Кстати, почему у вас всех людей зовут русскими именами, а животных — иностранными?

К.Бронзит. Вы, киноведы, ставите вопросы, которые во время производства фильма не приходят нам в голову вовсе. Если серьезно, то все имена были придуманы сценаристом Максимом Свешниковым. Происхождение имени коня Юлий объясняет сам Юлий (он очень хочет быть значительным). Ослик тоже был Моисеем с самого начала, а потом мы просто про него забыли, так как это самый скромный персонаж, на протяжении всего фильма он не произнес ни слова.

А.Артюх. Мы, киноведы, не верим в случайные совпадения, потому и задаем всякие вопросы. Например, вряд ли можно назвать случайностью то, что именно на «Алеше Поповиче» у вас проснулся интерес к психологии персонажа? Полнометражная картина просто требует этого.

К.Бронзит. Верно. И это как раз не шибко получилось. В этом, как вы выражаетесь, экстриме массу чего пришлось упустить. Было бы у нас пятьдесят миллионов, как в Голливуде, и пять лет на производство, вылизали бы все, клянусь. И о психологии бы вспомнили, и сюжет наверняка поменялся бы. Наш продукт, увы, несовершенен. Почитаешь форумы на разных сайтах, его ругают именно с этих позиций. Правильно ругают.

А.Артюх. В одной очень яркой сцене вы все же напомнили, чего на самом деле стоите как автор. Это сцена в березовом лесу, которая не имеет ровно никакого отношения к сюжету, но соединяет бронзитовский юмор и страсть к гэгам с пространственной игрой и изобретательностью.

К.Бронзит. Абсолютно режиссерская сцена, и в сценарии ее не было. Я чувствовал, что здесь ритмически требуется какой-то лирический момент. Ведь молодые герои только что ругались, ссорились и даже разбежались в разные стороны, а потом все же воссоединились. По сценарию вслед за этим они сразу выходят к вражескому лагерю. Получается резкий скачок: поругались, помирились, а тут и враги, как рояль в кустах! Детский сад какой-то. Нужна была пауза. Поэтому я придумал лирическую сцену. В конце концов, было самое время вспомнить о том, что главные герои просто любят друг друга.

А.Артюх. Вопрос о психологии персонажа в анимации вдвойне интересен — ведь здесь актер не сыграет, все нужно прорисовывать и искусственно создавать. В отличие от ваших предшествующих работ, «Алеша Попович и Тугарин Змей» мне представляется этапным фильмом еще и с этой позиции. Чтобы добиться индивидуальной психологической нюансировки, вам пришлось серьезно отнестись к возможностям крупного плана в кино. Таким же повышенным интересом к крупному плану отличается ваш авторский фильм «Кот и лиса». Вы его снимали параллельно с «Алешей Поповичем»?

К.Бронзит. Параллельно.

А.Артюх. Я так и думала. Раньше все ваши персонажи выглядели участниками всеобщего карнавала, и вплоть до «Божества» вы снимали практически всегда общими планами, никого специально не выделяя. Сюжет «Божества» отчасти подсказал вам сделать шаг в этом направлении, но в «Алеше Поповиче» и «Коте и Лисе» ваш язык заметно обогатился. Возьмем для примера фильм «Кот и Лиса» — ваш самый свежий авторский проект. В воображаемом мире Бронзита никогда не было постоянных персонажей — своих Тома и Джерри вы не создавали. Однако есть один особенный персонаж — это кот, который появляется в ваших знаковых авторских фильмах. Свой кот действует и в «Свичкрафте», есть он и среди героев фильма «На краю земли». Теперь он вообще становится главным героем и даже выносится в название. Я, конечно, не буду разворачивать тему «Эволюция образа кота в фильмах Бронзита», но все же один интересный момент позволю себе отметить. То, как вы показываете кота в своих фильмах, позволяет проследить изменение вашего отношения к психологической проработке отдельного персонажа. В отличие от первых двух короткометражек с преобладанием общих планов, в картине «Кот и Лиса» вы настойчиво выделяете героя крупными планами из общего карнавала. Плюс характерный внешний вид «грозного» Кота-воеводы — в военном мундире с пуговицей вместо глаза. Ранее никто из ваших героев не удостаивался такой тщательной проработки. Даже в сатирической зарисовке на тему жизни пограничного блокпоста «На краю земли» ни одно существо, включая деда Никодима или корову Машку, не выделялось из общего коллектива за счет других. Добавлю, что «Кот и Лиса» — это классический вариант эзопова языка, где животные наделяются человеческими чертами, достоинствами и недостатками. Можно ли считать, что у вас проснулся интерес к индивидуальности и ее более сложной психологической проработке?

К.Бронзит. Вы просто в точку попали — рассказываете сейчас про то, что я делаю в новом фильме, хотя вы его еще не видели.

Lavatory-Lovestory будет фильмом одного персонажа и крупного плана. В моем кино наконец-то появилось то, чего никогда раньше не было и что как раз является самым интересным: психология героя. Lovestory — фильм о женщине, которая ищет любви. Он смешной, но психологически выверенный. Там такие тонкие вещи разыгрываются, хотя все невероятно просто нарисовано. Все, о чем вы сейчас говорили, в нем будет.

А.Артюх. Вернемся к фильму «Кот и Лиса»...

К.Бронзит. Это очень хороший фильм. (*Смеется.*)

А.Артюх. Мне он тоже очень нравится. Для меня он интересен тем, как остроумно вы размышляете на тему власти и ее символов. Бездомный прожорливый Кот, надев военный мундир и нацепив искусственный глаз (черную пуговицу), начинает восприниматься лесными хищниками как олицетворение грозной власти. Лиса, знающая о нем правду, заботится о ветшающих по ходу дела «атрибутах» власти (мундире и пуговице) и тем самым помогает поддерживать миф о верховном воеводе, получая взамен дивиденды в виде дани от лесных зверей. А трусливому маленькому Коту, оказавшемуся между более сильными хищниками, приходится играть новую роль: носить мундир, вставлять в глаз пуговицу и издавать грозное урчание. В вашей эзоповой сатире отчетливо видны параллели с современной ситуацией в России.

К.Бронзит. Я вообще об этом не думал. Анимационное кино, основанное на сказках, где животные представлены, как люди, всегда говорит на эзоповом

языке. О параллелях с современностью я не размышлял. Я ремесленник, и для меня самое главное — как сделать? Как монтажно перейти от одного плана к другому, выдержав ритм, как грамотно и по возможности смешно рассказать простую историю и вписать ее в пять или десять отведенных минут. Как сделать, чтобы картинка была красивая и чтобы было технологично. Это все проблемы ремесленнические, но они для меня пока главные, ибо я все еще учусь. А все остальное — чистая интуиция.

Если не ошибаюсь, Юрий Норштейн говорит, что самое неправильное, когда делаешь сказку, — это впрямую иллюстрировать ее, то есть «пересказывать на экране» ее содержание. Всегда нужно искать мотивы, которые трогают лично тебя. Только тогда это будет интересно другим. В сказке «Кот и Лиса» я, наверное, интуитивно почувствовал, что история про Кота (с одной стороны, несчастного и жалкого, с другой — везучего, ведь такая удача ему привалила) может показаться интересной всем. В этой истории действительно Кот стал главным. Но об актуальности я специально не думал. Сложилось само собой. Возможно, это показатель моего роста в профессии. Я стараюсь быть художником, но художник не живет вне времени. Главное для меня — увлечь зрителя. Если мне будет интересно, то и зрителю тоже.

А.Артюх. А почему параллельно с лубочным «Алешей Поповичем» вам захотелось делать лубочный же авторский фильм «Кот и Лиса»? Было ли это связано с тем, что вас не удовлетворяла проработка лубочной фактуры в полнометражном проекте, где вам приходилось укладываться в очень короткие сроки?

К.Бронзит. Нет, мотивации были другие. В фильме «Кот и Лиса» мне хотелось сделать красивую картинку. Просто очень красивую. Пришлось много книжек полистать, в том числе иллюстрации Юрия Васнецова. В итоге в фильме сложилась интересная комбинация из разных источников. Например, платье у Лисы буквально срисовано из книжки о суомских и карело-финских женских нарядах. Никто этого, конечно, не заметил, но я-то знаю. Сначала вообще представлял картину в виде плоских гобеленов, но потом все стало по-другому, но тоже богато. Очень хотелось, чтобы как можно больше кадров вызывали почти восхищение (у меня самого, по крайней мере.) «Кот и Лиса» — фильм, в котором я как художник-постановщик (совместно с художником и аниматором Дариной Шмидт) больше обычного работал над визуальным рядом. Раньше мне это казалось не особенно важным, а здесь — наоборот.

А.Артюх. Благодаря «Алеше Поповичу и Тугарину Змею» о вашем творчестве наконец-то узнал массовый зритель. Как ваши коллеги-аниматоры, в том числе из «Пилота», отнеслись к этому полнометражному проекту?

К.Бронзит. Ругают на чем свет стоит. Александр Татарский тоже. Но он мой учитель, а я, как он сам говорит, его любимый ученик. Значит, он и должен ругать.

А.Артюх. Можно как угодно относиться к анимационной затее «Мельницы», но объективная реальность такова: полнометражные фильмы этой студии разбивают сильно окрепшее в России предубеждение, что наша анимация представляет собой гетто гениев, чье творчество интересно исключительно специалистам и западным заказчикам. Вопрос принципиальный: российская анимация должна активно присутствовать в коммерческом прокате, чтобы на этом поле взошли реальные всходы. Кстати, каковы сборы «Алеши Поповича»?

К.Бронзит. Сегодня это абсолютный рекорд среди российских полнометражных анимационных фильмов. «Алеша Попович» собрал 1 миллион 700 тысяч — больше, чем три предшествующих фильма вместе взятых («Карлик Нос», московские «Незнайка и Карабас» и «Щелкунчик»). И это при наименьшем бюджете, который составлял 1,5 миллиона. Фильм пока не «отбил» свои деньги (50 процентов забирают кинотеатры), и до прибыльности российского анимационного кино еще далеко. Но прогресс очевиден.

П У Б Л И К А Ц И И

«Касабланка»,
режиссер
Майкл Кёртиц

МИХАИЛ КАЛАТОЗОВ

Дружба заклятых врагов

ПИСЬМА ИЗ ГОЛЛИВУДА

Как это ни покажется удивительным, советское кино в годы войны, особенно в самый трудный, начальный ее период, значительно укрепило свои позиции на международной арене. С одной стороны, сами кинематографисты, особенно документалисты-фронтовики, дорогой ценой, под пулями добывали кадры, которые с неподдельным интересом ждали и смотрели в самых разных странах. С другой — расширить сферу представительства советских фильмов на прежде почти недоступном зарубежном экране помогло политическое и военное сближение, а потом и сотрудничество СССР, США, Англии, еще совсем недавно пребывавших в статусе самых заклятых врагов. Надо отдать должное и тогдашнему руководству советской кинематографии, которое не прозевало редчайшую возможность проскользнуть в эту лишь слегка приоткрытую на какое-то мгновение дверь.

Судя по обширной и хорошо сохранившейся документации, тогдашний руководитель Комитета по делам кинематографии И.Г.Большаков уделял этому направлению своей работы самое пристальное внимание. Уже в ходе войны ему пришлось основательно почистить кадровый состав союзинторговцев, трудившихся и в центральном аппарате самого ведомства, и в аппарате его представительств за рубежом едва ли не со времен Шумяцкого и Дукельского. Большаков начал готовить к «засылке» во вражеский, то бишь союзнический, стан не знатоков торговых операций и дипломатии с чекистскими погонами, а в основном людей из чисто кинематографической среды. И прежде всего людей творческих. Так, работу «Союзинторгкино» возглавил режиссер и специалист по стереокино А.Н.Андриевский. А в ответственной роли представителя Кинокомитета в Штатах в те годы оказался режиссер М.К.Калатозов. Возможно, и у нового кадрового состава были какие-то специфические дела и поручения, связанные с Лубянкой и политической разведкой. К примеру, мой давний коллега по работе в издательстве «Искусство», а позднее трудившийся на «Голосе Америке» Валерий Головской, недавно поведал мне, что существует большое досье на Калатозова, собранное на него агентами ФБР. Американские «лубянщики» самым тщательным образом фиксировавали все отклонения «нашего человека» от официального русла разрешенной деятельности и в результате насобирали материала чуть ли не на целую Бондиану—Калатозовиану. Кто знает, быть может, мы доживем до того времени, когда в главной цитадели мировой демократии тоже, как и у нас с наступлением «перестройки и гласности», будут приоткрыты архивные кладовые и мы еще узнаем о каких-то новых гранях таланта великого советского режиссера. Но, как бы там ни было, и сам Михаил Константинович, и другие большаковские выдвиженцы-союзинторговцы были прежде всего кинематографистами и на новом, непривычном для них поприще, на котором их высочайшая профессиональная компетентность весьма пригодилась.

Однако работа по продвижению советских фильмов на экран даже в недолгую пору «союзничества» и некоторого потепления была объективно крайне сложна. На самом деле в идеологии, а кино было приписано к ней, никакого «союзничества», никакой дружбы не было, да и не могло быть. Все происходившее напоминало скорее сближение двух волкодавов, которые тщательно обнюхивают друг друга и тихо рычат перед тем, как вцепиться в глотку.

В сфере международных связей советской кинематографии военных лет в 1941—1942 годах было обманчивое сближение, потом в 1943 году произошел резкий и мгновенный перелом. А с 1944 года началась уже и самая настоящая схватка за передел зрительской киноаудитории и идеологическое господство в странах Европы, освобождаемых от фашистского ига. По сути дела, и в кино «железный занавес» стал воздвигаться задолго до того, как прогремели салютные залпы Победы.

Михаил Калатозов был направлен на работу в Соединенные Штаты в должности уполномоченного Комитета по делам кинематографии в июле 1943 года. Пробыв недолгое время в Нью-Йорке и разобравшись с деятельностью представительства «Союзинторгкино», Калатозов отбыл в Голливуд, где занялся непосредственным наведением советско-американских киномостов. Здесь он проработал вплоть до 1945 года.

Калатозов оказался в Голливуде в сложное и переломное время. С одной стороны, в американском обществе еще можно было проследить некоторые попытки нашего сближения и сотрудничества. С другой — в атмосфере времени уже вполне явственно начинало ощущаться быстро надвигающееся похолодание и откровенная враждебность по отношению к СССР. Поэтому даже талантливая и инициативная работа Калатозова на поприще кинодипломатии, по сути дела, не принесла, а по объективным причинам и не могла принести те результаты, на которые еще можно было рассчитывать в самом начале его миссии. Буквально ни одно из самых крупных и перспективных начинаний Калатозова реализовать не удалось.

Тем не менее продолжительное пребывание в Голливуде для самого режиссера не оказалось пустой тратой времени: здесь, как нигде, со всей отчетливостью он смог увидеть как достоинства, так и слабости советской кинематографии. Кроме того, основательное знакомство с организацией работы на голливудском киноконвейере должно было бы очень пригодиться Калатозову, когда по возвращении на родину он был назначен заместителем председателя Комитета по делам кинематографии и был уполномочен разработать программу организационно-экономического реформирования киноотрасли. Однако общественно-политическая жизнь СССР послевоенных лет не позволила реализовать эти важные преобразования.

В следующий раз наше кино обратилось к «американскому багажу» Калатозова уже только в годы оттепели. В конце 50-х в Оргкомитете СРК (Союза работников кинематографии), только что созданного по инициативе И.А.Пырьева, Калатозову была доверена разработка главного раздела общей программы, связанного с организационно-экономической реформой советской кинематографии, все еще работавшей по правилам и нормам сталинского времени. Специальной комиссией СРК, возглавляемой Калатозовым, такой комплексный план был досконально разработан. Однако и на этот раз его предложения опередили время, и программа радикальной реформы была спрятана под сукно. Лишь в виде утешительного пряника тогдашние власти дозволили провести локальный опыт, дав разрешение на создание Экспериментальной студии под руководством Григория Чухрая. По-настоящему же калатозовские идеи «голливудизации» советского кинопроизводства были пущены в дело только в перестроечную эпоху. Именно тогда разработанные Калатозовым предложения были положены в основу так называемой базовой модели кинопроизводства, утвержденной Союзом кинематографистов СССР, а затем и советским правительством.

Работая в США, М.К.Калатозов вел интенсивную деловую переписку с председателем Комитета И.Г.Большаковым и управляющим «Союзинторгкино», своим непосредственным начальником А.Н.Андриевским. Мы предлагаем вниманию читателей небольшую подборку фрагментов писем, отчетов и справок, подготовленных Калатозовым в годы его работы за границей. Лишь последняя из публикуемых нами докладная записка была написана им по возвращении на родину в должности начальника Главного управления по производству художественных фильмов.

Имена, названия картин и организаций, упоминаемых в этих письмах, в основном приведены в том написании, в каком они представлены в авторском оригинале. Комментарии вынужденно носят избирательный характер и даются лишь в самых необходимых случаях.

Михаил Калатозов

И.Г.Большакову
Август 1943 года
Совершенно секретно

Уважаемый Иван Григорьевич!

[...]Обстановка сейчас характеризуется подъемом реакционной волны, выражающейся в массовых избиениях негров во многих штатах Америки. Борьба за президентское место начинает уже сейчас ощущаться.

В нашей области примером может служить кампания против «Миссии в Москву». Картина эта оценивается многими газетами как открытая попытка импортирования большевизма. [...] Так, в Бостоне картина запрещена. В Вашингтоне сделано все, чтобы она не имела успеха. То же самое — в Чикаго и Калифорнии.

Недавно в ряде центральных газет появилось провокационное «официальное» сообщение, говорящее в весьма пасквильных тонах, что картина «Миссия в Москву» в СССР запрещена к демонстрации и пусть это послужит уроком голливудским компаниям, снимающим картины о Советском Союзе и «пляшущим под дудку» Москвы. [...]

Факт интереса голливудских компаний, ставящих картины о Советском Союзе, конечно, не может служить показателем сочувствия последних советской тематике. Ставить заставляет широкий зритель, жадно стремящийся узнать что-либо о Советском Союзе, и этот вопрос определяет «либерализм» голливудских фирм. Для характеристики подлинного лица этих фирм приведу пример. Компания, у которой мы сейчас покупаем «Эдисона», требует, чтобы в контракте было указано следующее: «Последующая демонстрация картины в СССР разрешается в пределах границ до 1939 года», ибо с границами 1940 года они не согласны!

«Парамаунт», купив «Сталинград», хотел выпустить ее в довольно реакционной редакции, но, предчувствуя, что картина может провалиться, принужден был позвать сочувствующих нам писателя, диктора и теперь выпустил картину с хорошим, волнующим поэтическим текстом, с довольно интересными новыми кусками, прекрасно смонтированную и кричащую за здравие Советского Союза.

Чарлз Чаплин подписывает письмо к президенту Рузвельту с просьбой ускорить открытие второго фронта в Европе

Все компании, производящие и прокатывающие картины, а это абсолютно одно и то же, за исключением некоторых немногих, чрезвычайно интересуются, будет ли открыт кинорынок в СССР для американских картин и особенно — каковы будут формы послевоенного сотрудничества между советской и американской кинематографией. Последний вопрос для них является чрезвычайно волнующим. По этому вопросу масса провокационных слухов и толков.

В связи с этим чрезвычайно симптоматична деятельность известного Вам мистера Янга. Как я Вам уже писал, это «официальное» лицо выступило месяц назад на секретном совещании всех президентов крупнейших кинокомпаний с докладом, характеризующим нашу киноиндустрию, и о возможных формах сотрудничества с нами сейчас и после войны. В общих чертах его пасквильное выступление свелось к следующему: советская киноиндустрия — кустарное предприятие, не представляющее никакой конкурентной опасности для Америки. Русский народ американские картины любит больше своих, но руководители всячески препятствуют этому. Только имея личные связи, можно пробить брешь советского кинорынка. И такие связи имеются, как утверждает Янг, у него. При условии полного доверия со стороны президентов всех компаний он обещал открыть новый Клондайк. Он говорил, что в условиях «большевистского режима» все решают два-три лица, а все остальное фикция. Убеждал президентов, что знает все ходы, которыми можно протолкнуть картину в Москве, и для этого у него есть «свои люди». Всех остальных руководителей кинематографии называл пешками, в том числе и американских представителей. В результате таких «аргументов» Янг сделался доверенным лицом и получил несколько десятков картин, которые везет с собой в Москву. [...]

Поездку Янга с картинами обязательно следует использовать, чтобы заставить крупные фирмы считаться с нами. Этого возможно достичь, ибо они сейчас очень интересуются нашим кинорынком. Прошу ничем не дать почувствовать Янгу, что нам известно о его деятельности и выступлении в США. [...]

Обстановка требует скорейшего открытия представительства «Интеоргкино», хотя бы официально и урезанного в правах. [...]

Я ознакомился также с деятельностью «Арткино»[1]. Считаю, что в сложных политических условиях Америки такая форма организации является для нас необходимой даже при условии осуществления оптимального плана деятельности «Интеоргкино». [...] Главной ошибкой в деятельности «Арткино» было увлечение производством картин. Плачевным результатом этого являются картины «Русская повесть» и тем более — «Сын Потемкина»[2]. [...]

Сейчас приступили к дубляжу «Она защищает Родину». Этой картиной намерены открыть осенний сезон в нашем кинотеатре в центре Бродвея, который, вероятно, будет называться «Виктория». Если хозяин этого театра не окажется прохвостом и не нарушит подписанного контракта, каковой он подписал сроком до окончания войны, то это будет первый случай, когда наши художественные картины появятся на Бродвее, и смотреть их будет не только контингент зрителей, так или иначе связанных с СССР, но и рядовой американский зритель. [...]

В Америке сейчас создана общественная организация, куда вошли все наиболее видные прогрессивные деятели. Называется эта организация National Council of American-Soviet Friendship Inc., в переводе — «Комитет американско-советской дружбы». В задачу этого Комитета входит взаимоознакомление с культурными достижениями и установление дружеских отношений между СССР и Америкой. [...]

[1] Компания «Арткино пикчерз» в 1940–1980 годы (до начала закупки советских картин непосредственно американскими коммерческими прокатными фирмами) являлась официальным прокатчиком советских игровых и документальных фильмов, а также кинохроники в Северной и Южной Америке.

[2] Этот фильм в одном из писем И.Большакову М.Калатозов определил как «вольную звуковую интерпретацию «Броненосца «Потемкин». Попытка размножить 16 немых кадров на 24 звуковых дала чрезвычайно неудовлетворительные результаты. Пришлось прокат приостановить» (РГАЛИ. Ф. 2456, оп. 4, д. 80, л. 61).

«Непобедимые», режиссеры Сергей Герасимов, Михаил Калатозов

«Парень из нашего города», режиссеры Александр Столпер, Борис Иванов

Деятельность такой организации даст возможность широко поднять интерес к советскому кино. Они намереваются создать широкий совет киносекции, куда войдут выдающиеся деятели американской культуры. В ответ: нечто аналогичное нужно будет создать у нас. [...]

Через этот Комитет мы сможем поднять кампанию по помощи пострадавшим от фашизма и войны студиям, в первую очередь «Ленфильму», организовать кампанию помощи лучшей студии героического города, собрать средства, на которые американские кинодеятели могли бы купить и подарить полное оборудование киностудии города Ленина. Как вы знаете, оборудование студии стоит не одну сотню тысяч долларов. Кампания эта возможна и имеет практические перспективы.

Жду Вашего скорого решения также по этому вопросу.

[...] Все здешние руководящие товарищи считают, что приезд Шостаковича явится весьма важным политическим фактором, способствующим значительному увеличению круга лиц, благожелательно относящихся к СССР. Уже ряд кинокомпаний, в том числе и «Уорнер», обратились с предложением, чтобы Шостакович написал музыку для картин, есть даже чудаческое предложение снимать картины с его участием и т.д. [...] Вопрос с финансами будет легко урегулирован, и, видимо, его приезд даст не один десяток тысяч долларов. Примером колоссального морально-политического резонанса может служить поездка по Америке Михоэлса и Фефера. Личное согласие Шостаковича на поездку в Америку для написания музыки к картинам у меня имеется. [...]

Прошу скорейшего ответа также и по этому вопросу.

Пока в Нью-Йорке я познакомился с президентами «Парамунта», РКО. и другими.

О кинематографических новостях и моем положении подробно напишу уже из Голливуда, куда выезжаю через три-четыре дня. [...]

Прошу ознакомление с получаемыми от меня материалами предельно ограничить, ибо по выступлению Янга стало очевидным, что он знает о деятельности Комитета больше, чем ему положено, и при этом в провокационной форме.

Сейчас только узнал о лихорадочной подготовке всех крупнейших кинокомпаний к захвату кинорынков на очищенных от фашизма территориях.

У «Парамунт», «Майер», «Уорнер» уже готовы картины, дублированные

«Сталинград», режиссер Леонид Варламов

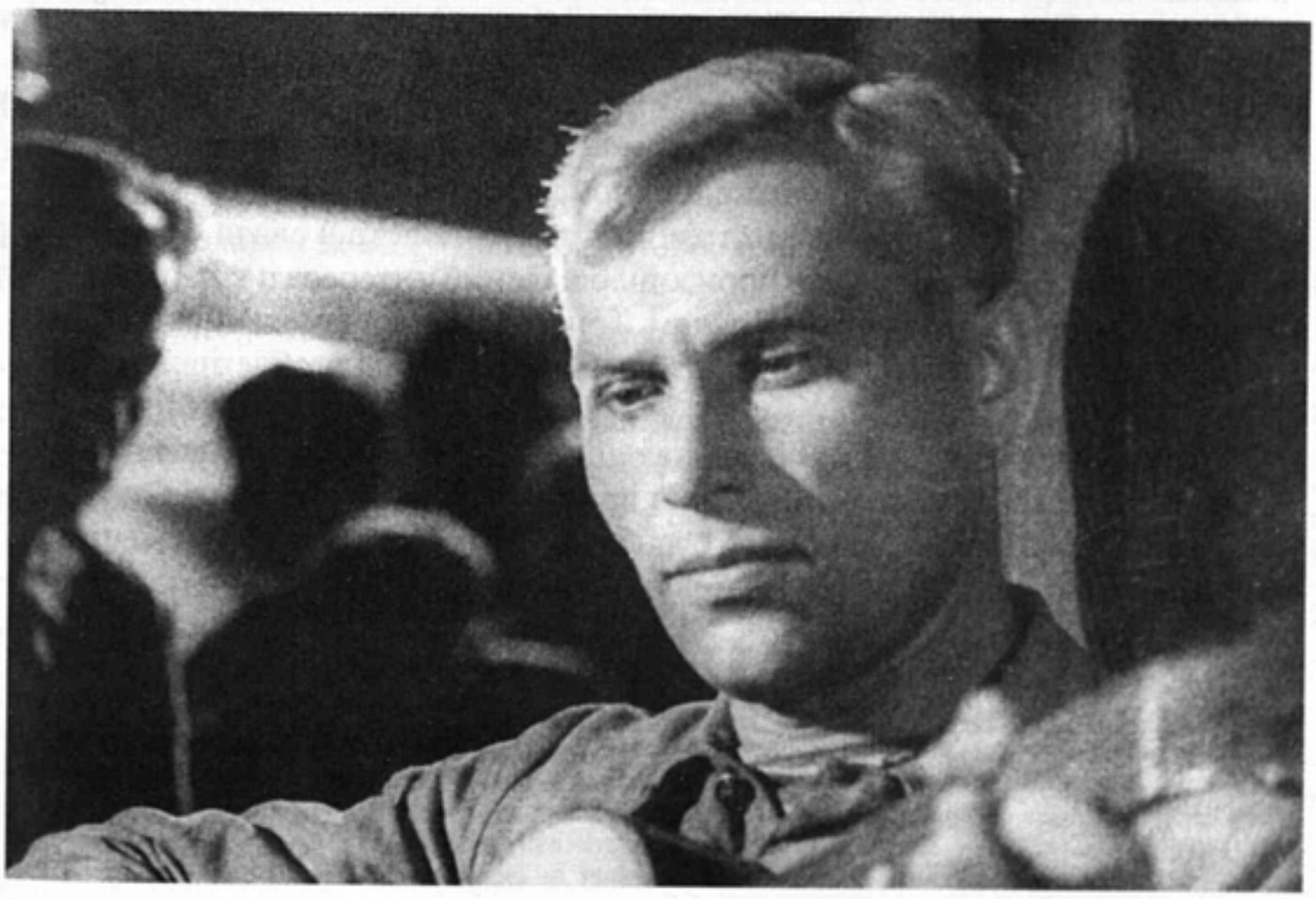
на итальянский, французский и другие языки.

Все эти фирмы, объединившись на европейском континенте, будут представлены через агентов Бюро военной информации, которое отныне займется и чисто коммерческо-прокатной деятельностью. На днях выезжают в Европу их представители с картинами.

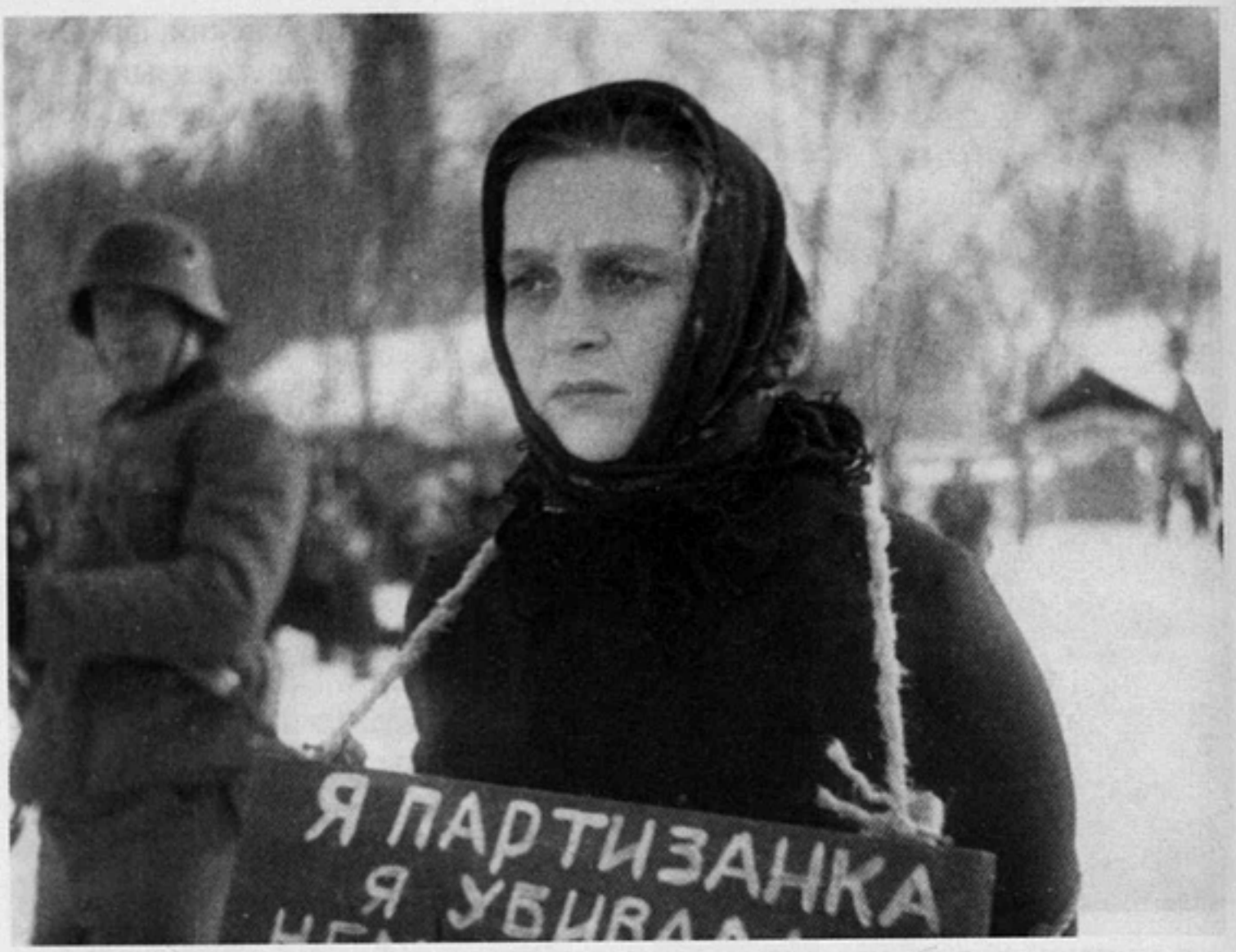
Очищенные от фашизма страны, думаю, представляют и для наших картин достаточный интерес. Точнее, наши картины там будут смотреться с чрезвычайным интересом, и поскольку там пока еще нет никакой прокатной монополии, следовало бы уже сейчас предпринять необходимые шаги, чтобы потом не опоздать.

И.Г.Большакову
3 сентября 1943 года

Голливуд меня встретил довольно дружелюбно. Комитет советско-американской дружбы устроил прием, на котором присутствовал почти весь Голливуд. Чаплин представил меня своим американским коллегам. В последнее время он не выступал, так как реакционная херстовская пресса и фашистски настроенные круги, которых здесь немало, недавно устроили ему страшную газетную травлю, придравшись к его семейным неурядицам. Здесь Чаплин слывет за «красного». Этим объясняется его молчаливость, но в связи с приездом представителя советской кинематографии он решился выступить.



«Два бойца», режиссер Леонид Луков



«Она защищает Родину», режиссер Фридрих Эрмлер

Привожу выдержку из его речи: «Приезд этих гостей прежде всего является дружественным жестом Советского Союза, который должен послужить нам примером, и мне тотчас же приходит мысль в голову, что хорошо было бы послать делегацию киноработников из Голливуда в Москву. Я надеюсь, что в этом зале не присутствуют члены Комитета Дейса[3] (Комитет Дейса — это своего рода американская инквизиция), а то они сразу же скажут, что я коммунист. Я не коммунист, пусть они думают, что я клоун. В коммунизме есть очень много хорошего, есть и такое, что можно отделить. Я рад тому, что я также не балетный танцор, а то, если бы меня считали еще и таковым, наверное, выслали бы из страны. Конечно, и тот факт, что я играю в теннис, также может быть обвинением против меня». [...]

С 5 по 10.09 устраиваю при участии Академии, Гильдии писателей, режиссеров, актеров и других вечера советских картин, на которых будут все выдающиеся творческие работники. Надеюсь, показ наших фильмов встретит широкий отклик среди этого круга зрителей и также послужит рекламой картинам. Чем больше шума будет вокруг наших картин, тем быстрее будет пробиваться брешь в «блокаде».

Отношение к нашей кинематографии меняется всецело в зависимости от политической конъюнктуры и ежедневной военной сводки. [...]

В последние дни поднялась страшная свистопляска в связи с отозванием Литвинова. Немедленно же произошло падение интереса и к нашей кинематографии, в частности к моим делам. Теперь успехи наших войск на фронтах, о которых принужден громко говорить и Херст, опять облегчают работу. [...]

Иван Григорьевич, одним из решающих шагов в вопросе завоевания дружественных чувств американцев будет приезд сюда Шостаковича. Он самый популярный советский человек, его любят и хотят видеть. Его приезд принесет колоссальную политическую пользу нашей стране, не говоря уже о материальной стороне.

---

[3] В 1938 году Конгресс США учредил Комитет по вопросам антиамериканской деятельности, основной задачей которого стало расследование фактов проникновения коммунистической идеологии и пропаганды в США. Работу Комитета возглавлял конгрессмен-демократ от штата Техас Мартин Дайес.

«Свинарка и пастух», режиссер Иван Пырьев

Приезд Михоэлса[4] был решающим фактором, расположившим к нам еврейские круги и давшим значительный материальный результат. Приезд Шостаковича будет иметь несравненно больший резонанс, это будет всеамериканское событие. Шостакович мне перед отъездом говорил: единственное, что смущает его в поездке в Америку, — это отсутствие конкретного повода, то есть он не может дирижировать, концертировать, а ехать представительствовать во фраке он не хочет.

Сейчас имеется ряд конкретных предложений Шостаковичу написать музыку для картин, «сниматься» и т.д. Надеюсь, это его устроит. Гарантирую Вам, в результате приезда Шостаковича кроме завоевания симпатии миллионов американцев мы приобретем полностью хорошо оборудованную студию. [...]

Сегодня Дисней показывал две чудесные короткометражки: одна о малярии, другая о воспитании детей, как в сознании ребенка борется «злое» и «доброе» начало и каково формирование сознания у юного фашиста. [...]

И.Г.Большакову
12 декабря 1943 года, Нью-Йорк, США

Весьма благодарен за Ваше письмо, которое придало новую энергию моей работе.

В ряде полученных телеграмм Вы указываете на необходимость проката наших картин через крупные компании. Иван Григорьевич, я всячески стараюсь это делать, и связи, которые удалось завязать, казалось бы, должны были этому содействовать, но дело это чрезвычайно трудное. Вот ряд фактов, препятствующих этому.

---

[4] Председатель Еврейского антифашистского комитета (ЕАК) С.М.Михоэлс вместе с еврейским поэтом, членом президиума ЕАК И.С.Фефером прибыли в США через Тегеран в мае 1943 года. Поездка была санкционирована властями с целью просоветской агитации и сбора средств в пользу Красной Армии. Во время продолжительной семимесячной поездки Михоэлс и Фефер побывали во многих городах США, Мексики, Канады и Англии, выступали на многотысячных митингах, проводимых под эгидой влиятельных сионистских организаций. И с пропагандистской, и с экономической точек зрения широковещательная кампания оказалась результативной. Г.М.Костырченко в книге «Тайная политика Сталина. Власть и антисемитизм» пишет о том, что евреями всего мира было пожертвовано в пользу СССР 45 миллионов долларов.

«Народные мстители», режиссер и оператор Василий Беляев

1. Американский абсолютно монополистический прокат не допускает никого из иностранцев. Они заинтересованы прокатывать свою продукцию, но не чужую.

2. Американская широкая публика не хочет смотреть чужие картины. Американцы смотрят картины по звездам, а не по достоинствам картин. Они также не хотят больше смотреть картины о войне.

3. Наши картины смотрят русские, выходцы из России, и небольшой круг американцев, симпатизирующих Союзу.

4. Для американского кинорынка в настоящее время произошло перенасыщение картинами о Советском Союзе. В данный момент по всей Америке идут — «Норд Стар», «Сталинград», «Битва за Россию» и в ограниченных кино наши картины. Выпускать сейчас «Битву за Украину» в США нецелесообразно, провалится. Мы выпустили ее сейчас в Южной Америке и Мексике на испанском языке. Кроме того, в США пока эту замечательную картину не разрешает цензура, требует вырезать все трупы и «ужасы»! Таковы факты, с которыми приходится считаться!

Не буду дальше утомлять Вас доводами карантина против наших картин. Теми путями и средствами, которыми мы располагаем, добиться широкого проката невозможно. Я решил прощупать другие пути и после долгих рекогносцировок [...] пришел к выводу, что если нам идти на решительные шаги с прокатом наших картин, то таковые могут быть только с двумя организациями — с «Уорнер» и РКО. Эти компании достаточно лояльны к нам. Результат переговоров с РКО я Вам посылаю. РКО в этом году вышло на одно из первых мест по прокату. [...] Проект новых будущих отношений с РКО написан лично президентом РКО Ратфоном. [...] Одним из условий является прокат американских картин в СССР на процентных началах, причем этот доход делится пополам с нами. [...] Причем они согласны ждать, пока вопрос о валютном стандарте будет решен между США и СССР. [...] Такого рода переговоры с крупными компаниями, за которыми стоят крупнейшие банки, происходят впервые, и прокатный аппарат, который предоставляет РКО, действительно грандиозен. Они абсолютно убеждены в успехе и потому готовы пойти на многие изменения, уступки и уточнение договора. [...] Они согласятся за одну американскую [картину] в СССР прокатывать три наши в США и по всему миру. Если, в принципе, наше правительство может допустить прокат американских картин в СССР на процентных началах, даже очень ограниченных, [...] то нам следует согласиться на такого рода организацию, ибо ни при каких других условиях действительно широко показывать наши картины в Америке мы не сможем. Также мы получим техническую помощь их студии задаром. Конечно, вопрос организации совместной корпорации весьма сложный и принципиальный. Вам сверху виднее.

«Битва за нашу Советскую Украину», режиссеры Александр Довженко, Юлия Солнцева

И.Г.Большакову
12 января 1944 года

[...] На днях Чаплин был у меня на обеде, и выяснился ряд обстоятельств, почему он не давал нам свои картины даже для просмотров. Первое — он имел ложную информацию о просмотренных в Москве его картинах. Я с трудом убедил его, что «Золотая лихорадка» не была на наших экранах и вообще ее не видали в Москве. Он неприязненно вспоминает Шумяцкого и почему-то очень холоден к Эрмлеру[5], несмотря на то что ему очень понравилась «Она защищает Родину». [...]

Чаплин человек, в высшей степени хорошо относящийся к Союзу, его в Америке считают «красным», за что он подвергается значительной травле. Я считаю, что с таким нашим другом, как Чаплин, можно иногда и «цацкаться», и потому не грешно оказывать иногда внимание такому человеку. Сейчас установились у нас очень дружеские и теплые отношения, и все, что он считал «обидой» от наших кинематографистов, забыто. Я ему сказал, что если он даст свои картины для закрытых просмотров, то Кинокомитет в Москве организует фестиваль чаплинского творчества. Он был очень польщен, и сейчас мы с ним отбираем его картины для посылки в Москву. Он хотел подарить «Золотую лихорадку», но права на эту картину принадлежат не ему. Позавчера он сказал мне, что намерен подарить нам «Диктатора» и месяца через два хочет приступить к дубляжу этой картины на русский язык, просил меня помочь ему.

Иван Григорьевич, хорошо было бы, если Вы ему прислали бы письмо и какой-нибудь подарок. Здесь это неизбежный атрибут дружбы. Я ему подарил коньяк, икру и т.д. Но если Вы ему пришлете что-либо подобное из Москвы, он будет в восторге. Также прошу Вашего указания по поводу чаплинского желания поехать месяца на два в Москву и по Союзу. Он об этом говорит при каждой встрече. [...]

Я Вам уже писал, насколько сложна политическая обстановка и как в Америке особенно безответственна пресса. До сего времени я старался не освещать широко вопросов советской кинематографии. Теперь, более или менее освоившись, предприму ряд шагов. Я договорился с отделом «Паблисити» Конгресса писателей, куда входит ряд прогрессивных журналистов, о дружественном освещении в ряде журналов вопросов нашей кинематографии. Так, например, я уже получил предложение от редактора «Дейли фильм» поместить большую статью без изменений. [...]

---

[5] В 1935 году делегация советских кинематографистов во главе с начальником Главного управления кинематографии Б.З.Шумяцким побывала в США. В составе делегации находился режиссер Ф.М.Эрмлер.

А.Н.Андриевскому
15 марта 1944 года

Уважаемый Александр Николаевич!

Сейчас вышла картина «Нет сильнее любви» («Она защищает Родину»). Очень хорошие рецензии. Рекламу подготовляли долго, но финансовый успех посредственный. Почти все отмечают достоинства дубляжа на английский язык, но, несмотря на это, на картину идут мало. Объясняется это тем, что рядом с театром «Виктория» с успехом идут «Песнь о России» — картина, сделанная по всем правилам голливудской клюквы, — и «Три русские девушки». За последние семь месяцев на Бродвее все время идут какие-либо «прорусские» картины, сделанные на американский вкус, с которыми нам конкурировать трудно, ибо все эти картины построены на звездах. Вторая причина, о которой я уже неоднократно писал, — это желание смотреть только развлекательные картины. [...]

Положение с картинами тяжелое, так как хороших художественных картин нет. После долгих мытарств «Свинарку и пастуха» пришлось выпустить с субтитрами, так как у «Арткино» не хватило денег на досъемку комбинированного комментария и дубляж. [...] Несмотря на субтитры, картина должна иметь успех. С дубляжом «Воздушного извозчика» до сих пор все стоит замороженным, ибо не получили лаванды.

Сейчас выпустили в прокат «Как закалялась сталь». На очереди к выпуску «Украина»[6] Довженко, «Народные мстители» — комментарий к ней сделал известнейший радиокомментатор, писатель Норман Корвин, «Два бойца», на успех которой мало шансов, ибо «героиня» так выглядит, что вызывает смех у американцев. «Жди меня» только что получили и еще не видели. «Подводная лодка» едва ли пойдет ввиду низкого технического качества съемок, а также низкого творческого уровня. На совершенно аналогичную тему здесь сделаны десятки картин с хорошими трюковыми съемками и «развлекательными» сюжетами. [...]

Теперь я еще раз принужден категорически настаивать на коренной реорганизации информационного отдела «Интеркино». За восемь месяцев я не получил даже одного слова о том, что делается в советской кинематографии. Я Вам писал, как важна здесь реклама и что она решает 30 процентов успеха картины.

Нельзя работать, не имея ничего для картин, не говоря уж о страшном качестве присылаемой лаванды, звуковых фонограмм и пр.

В Голливуде все студии открыли специальные отделы по дубляжу и субтитровке картин для Европы. Здесь настала пора европейской лихорадки. Подготовляют картины на всех языках, даже на русском. [...]

На студиях Голливуда стало совсем тихо, так как у Уорнеров снимаются сейчас четыре картины. Объясняется это падение производства [...] увеличившейся жизнью картин.

В связи с войной американцы часто стали ходить в кино. В неделю кинематографы США посещают 130 миллионов человек, так как многие ходят даже по нескольку раз на одну и ту же картину. Картина в два-три раза дольше держится на экране, чем до войны. Голливудские студии имеют 70 картин в запасе. Они разрешили себе «роскошь» отказаться от сорока готовых к постановке сценариев по причине того, что сценарии эти были на военную тему, а сейчас нужны развлекательные картины, ибо народ устал от войны. Не делают новых картин, а прибыли студий растут из месяца в месяц. [...]

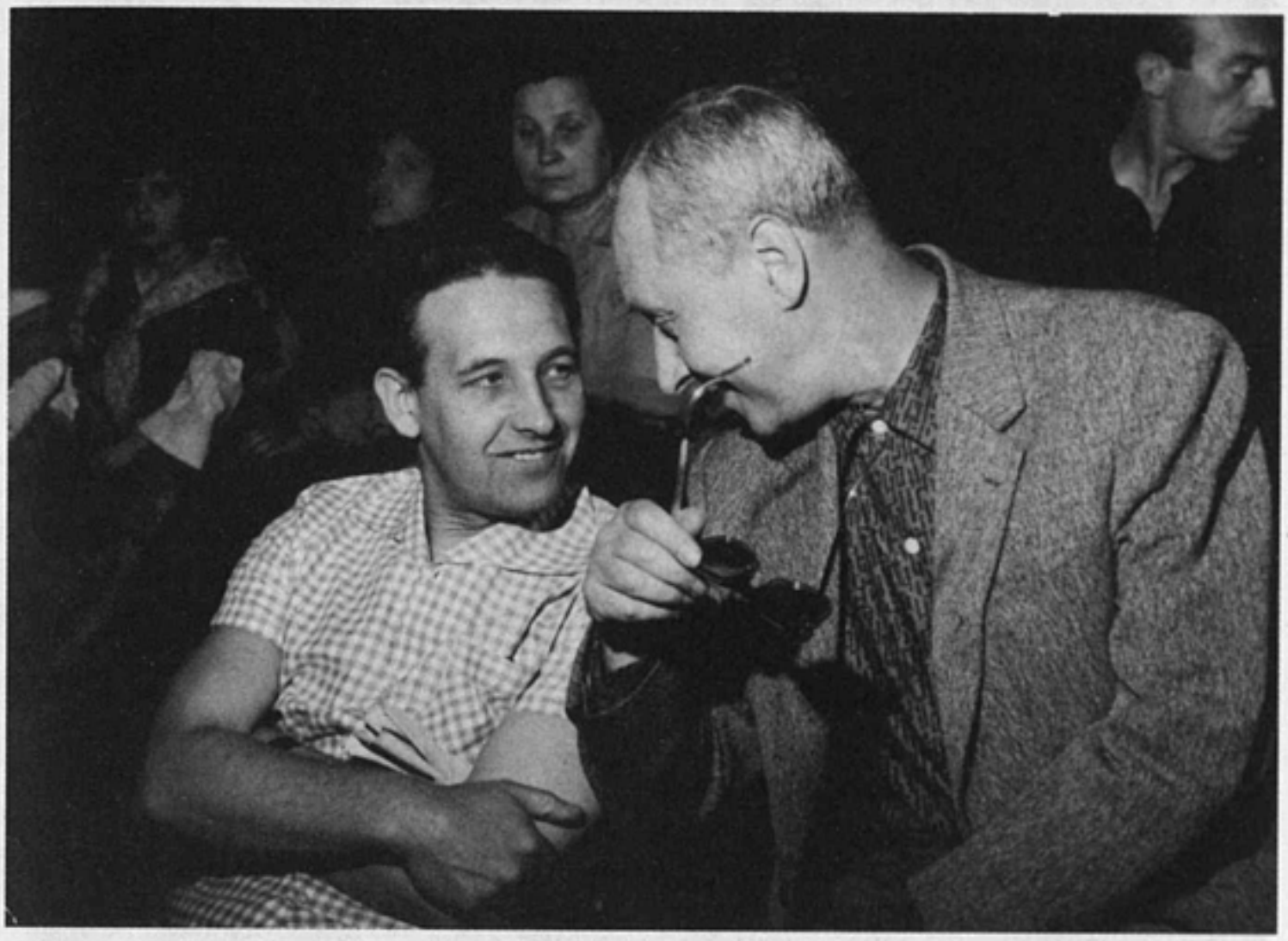
Окончание следует

Предисловие и публикация Валерия Фомина

---

[6] «Битва за нашу Советскую Украину».

Школа янычаров, или Киноманы при власти



Анджей Вайда и Сергей Юткевич

Спустя несколько лет после окончания Лодзинской киношколы я поехал с профессором Ежи Теплицем в Копенгаген, где наш ректор прочел местным кинематографистам блестящую лекцию о нашей школе. Я слушал как зачарованный. Мне бы так хотелось быть студентом этого прекрасного учебного заведения! Я не сразу сообразил, что не только учился в нем, но являюсь его выпускником.

Раньше этот казус я понимал так: распространенное представление о Государственной высшей киношколе в Лодзи не соответствует реальности, свидетелем которой я был. Теперь, многие годы спустя, мне это видится совсем по-другому.

Польша — это несчастная страна, где, как говорил Норвид, «каждый поступок преждевременный, а каждая книжка... запоздалая». История Киношколы в Лодзи являет собой редкий пример отрицания пессимистической максимы Норвида. Группа любителей кино, входивших перед войной в объединение «Старт», в 1945 году получила широкие возможности действовать и не упустила их. Они не только построили послевоенную польскую киноиндустрию, создав одну за другой студии в Лодзи, Вроцлаве и Варшаве, но, что не менее важно, основали Киношколу, без которой у нашей кинематографии не было бы будущего.

Была ли эта школа идеалом, как в этом уверял в своем выступлении Ежи Теплиц, или просто учебным заведением по меркам реальных возможностей тех лет, сегодня уже не имеет принципиального значения. Польское кино родилось вместе со своей Киношколой.

Глава из книги «Кино и все остальное», готовящейся к публикации в издательстве «Варгиус».

Ежи Теплиц, Антони Богдзевич, Ванда Якубовская, Александр Форд, Станислав Воль, Ежи Межеевский и многие другие способствовали ее возникновению. Имена отцов-основателей Киношколы в истории польской культуры должны быть высечены в мраморе. Они это заслужили, потому что не упустили тот великий шанс, который дала им капризная и в целом не поощряющая искусство история нашей страны.

С самого начала существования школы постоянно сталкивались два ее разных образа. Власть видела в ней кузницу идеологических кадров. Исповедуя ленинский завет, а по-современному слоган: «Из всех искусств для нас важнейшим является кино», она готова была выложить за обучение каждого студента сумму, равнозначную стоимости обучения боевого летчика. Ею двигала уверенность в том, что выпускники своими будущими фильмами снесут «гнилой оплот капитализма», укрепят в сознании польского общества коммунистическую идеологию и внушат веру в прогрессивную роль Советского Союза. Тем самым возместятся потраченные на их науку средства. Так понимали задачи Киношколы и центральные политические власти, и воеводский обком партии в Лодзи, тщательно контролировавший ее деятельность. В то же время преподаватели, согласно своим довоенным проектам, создавали школу, которая должна учить делать фильмы иные, чем те, что снимались в межвоенное двадцатилетие. Они не хотели изолировать нас от мира и, напротив, понимали кино как часть мировой культуры.

Им удалось основать лодзинское учебное заведение как раз вовремя. Если бы оно появилось позже, единственными кадрами польской кинорежиссуры были бы выпускники московского ВГИКа, куда, замечу, могли поступать только политически проверенные товарищи. Возникает вопрос: сложилась бы тогда «польская школа»? А с другой стороны, именно учившиеся в Москве Гофман, Скужевский и Зярник создали польское документальное кино 50-х годов — черное и глубоко пессимистическое отражение социалистической действительности. Наверняка в СССР их учили не этому. Ежи Зярник, например, был исключен из московского института (правда, временно) за то, что устроил для советских студентов просмотр «Пепла и алмаза». Я думаю, что благодаря своим упорству и способностям мы использовали предоставленные нам после войны возможности — независимо от того, где и как нас учили.

Сегодня, после многих лет успехов польского кино в стране и в мире, после периодов активного участия фильмов и их создателей в политической оппозиции, стоит задаться вопросом: как могло получиться, что только немногие выпускники Лодзинской школы избежали предназначенной им роли создателей произведений, «достойных сталинской эпохи»?

В этом огромная заслуга нашего ректора Ежи Теплица. Он любил в кино искусство и как историк хорошо знал, что развитие этой области культуры не зависит от так называемых «демократических преобразований» и партийных решений. Его открытость была обращена прежде всего к нам, студентам, которых при нем принимали, не слишком обращая внимание на спущенные сверху «рекомендации». Какие в этом смысле шансы поступить были у меня, сына предвоенного офицера? Самые скромные или вовсе никаких, а я мог учиться в этой школе янычаров, потому что группа преподавателей под бдительным оком ректора не позволяла никому исключить способных ребят только из-за их происхождения или потому, что они не выказывали энтузиазма по поводу текущей политической реальности. Более того, я чувствовал, что моя политическая отстраненность не вызывает неприязни педагогов. В школе действовали молодежная организация (в нее входили все студенты) и элитарная партийная ячейка, которая полностью владела ситуацией, но препятствовать появлению новых талантов было не в ее силах.

«Железный занавес» отгородил нас от большого мира, но счастливым для нас стечением обстоятельств он, этот занавес, приподнимался перед на-

Лешек Вайда
и Анджей Вайда

шим ректором. История кино не была для него только нагромождением пыльных фактов и дат, он лично знал творцов великих фильмов, в ту пору в большинстве своем еще живых, и учил нас именно этой живой истории. Кроме того, он никогда не трактовал Лодзинскую школу как высшее учебное заведение, обслуживающее привисленскую провинцию советской империи. Он показывал нам картины французских и немецких авангардистов, вкладывая при этом в наши головы, что и мы принадлежим к европейской традиции.

Ежи Теплиц привозил из своих поездок большой мир, а в большой мир

вез добрую весть о нашем кино. Благодаря ему задолго до появления фильмов, ознаменовавших рождение польской школы кино, свет уже знал, что она грядет.

Я никогда надолго не связывал свою жизнь со Школой в качестве педагога, но, снимая, занимал в своих картинах ее выпускников. Оттуда приходили и администраторы — приобретя опыт, они становились замечательными директорами картин. Когда я возглавил творческое объединение «Х», связь с молодыми стала неизбежностью, потому что никто из известных режиссеров, в том числе и мои друзья, не захотел сотрудничать со мной и моей группой. Трудность работы с молодыми состоит в том, что их очень нелегко убедить в существовании — помимо их собственных взглядов и вкусов — еще и зрительного зала, который тоже имеет что сказать. Изоляция Школы от мира сказывалась тут крайне отрицательно.

Независимо от моего отношения к системе обучения в Лодзи, я твердо знаю, что те, кто оттуда приходил, знали, чего хотят. Очень плодотворной я нахожу также идею учить в одном институте режиссеров, операторов и специалистов кинопроизводства. Это обстоятельство является базой единства наших съемочных групп. Всегда, в самые грозные часы я мог положиться на оператора и директора, а также на их ассистентов — людей из Лодзинской школы. Я чувствовал ответственность за их судьбу, а они осознавали себя соавторами моих фильмов. Когда фильм получался, я говорил: «Наш фильм». Когда он выходил похуже или оказывался совсем плохим, я называл его «моим фильмом»...

Летом 1949 года я бросил Краковскую академию изящных искусств, но тем, что я понял в искусстве, я обязан ей. Независимо от конфликтов разного рода, там все говорили об искусстве, жили им, мыслили его категориями. Киношкола же была только технической мастерской: здесь учили, как делать кино и как ориентироваться в ситуации, в которой находилась страна. Имеется такая-то тема, ее можно так-то показать на экране, но что из нее следует, почему кино должно быть искусством, все это я узнал раньше, рисуя и споря с друзьями-художниками в краковской АИИ.

А чему я научился в Школе на улице Тарговой? Хороший вопрос. Лекции и практические занятия дали нам немного. В сущности, нас не познакомили ни с техникой выстраивания сцены, ни с принципами работы с актерами. Мно-

Дебютанты. Съемочная группа фильма «Поколение». Слева направо: оператор Ежи Липман, режиссер Анджей Вайда, ассистент оператора Ежи Матыяшкевич, ассистент режиссера Казимеж Куц

Роман Поланский и Тадеуш Ломницкий в фильме Анджея Вайды «Поколение»

го говорилось в самом общем виде об искусстве кино, но технику режиссуры я постигал только во время практики у Александра Форда, работая его ассистентом на фильме «Юность Шопена», и на собственном опыте постановки трех неполучившихся курсовых работ. Позже, когда бы я ни появлялся в Лодзи в качестве преподавателя, студенты показывали мне их, не без злорадства напоминая, какие они неудачные. Однако ценность лодзинских занятий состоит для меня как раз в этих неудачных маленьких фильмах. Я возвращался к ним многие годы, чтобы четко и честно проанализировать для себя, какие ошибки совершены в работе над ними.

После краковской АИИ Киношкола в Лодзи принесла мне новый жизненный опыт. Теперь уже не было материальных забот — мы жили на территории школы, в школьной столовке нас бесплатно кормили три раза в день. Но за плечами студентов и преподавателей постоянно маячило присутствие партии. Вечерами проходили собрания, а перед собраниями надо было петь. Активисты нашей молодежной организации всеми силами старались обратить на себя внимание секретаря школьной партийной ячейки. Ничего похожего на идейные дискуссии в краковской Группе самообразования здесь не было. Там споры вырастали из наших художественных размышлений, тут же студенческие этюды были так примитивны, что спорить вокруг них было не о чем.

Никогда в течение своей долгой режиссерской жизни я не встречался с такими цензурными ограничениями, какие существовали в Лодзи. Наши учителя не были цензорами от природы, они понимали многое из того, что произошло в Польше и в мире, и хотели понять еще больше, но, стараясь защитить школу от вмешательств извне, сами контролировали наши работы более сурово, нежели это было необходимо.

Во время учебы я посмотрел много фильмов. В память мне с наибольшей остротой врезались французский авангард и немецкий экспрессионизм. Они убедили меня в том, что самые смелые формальные эксперименты уже осуществлены; ни цвет, ни широкий экран не внесут ничего существенно нового.

Единственным интеллектуалом, склонным к теоретическим раздумьям, был среди нас Анджей Мунк. Как-то в просмотровом зале он прочитал док-

лад о цветном фильме как единственной перспективе развития искусства кино. Мы располагали только черно-белой пленкой, в стране не было ни единой лаборатории для обработки цветной. Убедив слушателей в основательности своей позиции, Анджей перешел справа налево и в пух разнес свои только что провозглашенные тезисы, так же убедительно объяснив, что художественное кино возможно только на черно-белой пленке. Когда многие годы спустя я узнал, что профессор Збигнев Бжезинский точно по такой же методике преподавал американским студентам основы марксизма, я вспомнил Анджея. Если бы не преждевременная смерть, все киношколы боролись бы за него: он был прирожденным педагогом и из всех нас обладал самым глубоким профессиональным самосознанием.

Несмотря ни на что, в Лодзи я научился многому не только от преподавателей и узнал многое — не только о кино. Как-то во время работы над школьным фильмом «Три повести» я обратился к нашему художественному руководителю Антони Богдзевичу с просьбой отпустить меня на два дня. Профессор завелся и при всех наговорил мне кучу неприятных вещей. Но у меня не было выхода, я должен был уехать. Когда я вернулся, как и обещал, точно вовремя, передо мной публично извинились. Возможно, этот урок был поучительнее, чем лекция по режиссуре... Хотя вне всяких сомнений Богдзевич обладал особым даром говорить об искусстве. С большим интересом мы слушали также лекции Ежи Теплица по истории кино, в особенности американского. Профессор был настоящим джентльменом. Наблюдать, как он ведет занятия, как слушает, как говорит, — это тоже были хорошие уроки.

Из трех моих курсовых работ только «Илжецкая керамика» имеет некоторый смысл. Ее портит обязательный тогда соцреалистический комментарий (многословный и дидактичный), но какая-то свежесть взгляда в ней чувствуется. Комментарий написал и прочитал Богдзевич в надежде, что прокат возьмется показывать мой этюд в кинотеатрах перед основным фильмом. У профессора, однако, были тогда серьезные трудности; после съезда кинематографистов в Висле, где руководство партии в поисках идеологического противника назначило Богдзевича своим врагом, ему запрещен был вход во все студии страны[1]. Ему оставались Школа и наше жалкие курсовые как единственное поле реальной деятельности.

Повторяю: главная польза, которую могут вынести студенты из практических занятий в хорошей режиссерской школе, — это анализ собственных ошибок. Поэтому, когда я учу режиссуре, я не пробую исправлять сценарий, если он кажется мне слабым. Я воздерживаюсь также от навязывания исполнителей или мест съемок. Да, я отмечаю слабости, но не стараюсь доказать свою правоту и тем более подчинить своей воле. Сильные характеры неуступчивы. Для них нет иного пути, как только учиться на собственных ошибках.

Многократные попытки перевести Киношколу в Варшаву не увенчались успехом. В качестве председателя Союза кинематографистов я тоже принимал в них участие. Многие годы за Школу цепко держался Лодзинский воеводский комитет партии: понятно, что ему не хотелось упускать из-под своего влияния столь славное учебное заведение. Между тем перенесение в столицу теоретических занятий для будущих режиссеров кажется мне целесообразным. Здесь бы они имели лучших преподавателей из числа мастеров, участвующих в кинопроцессе, и гораздо более живую творческую среду. Такое разделение — факультет режиссуры в Варшаве, операторский — в Лодзи — явилось бы для Школы хорошим стимулом обновления. Но ореол славы, окружающий лодзинское заведение, надежно защищает ее от необходимых перемен и тем самым обрекает на медленную смерть.

---

[1] 19—22 ноября 1949 года в городе Висла состоялся съезд кинематографистов, на котором социалистический реализм провозглашался основополагающим творческим методом в кино. Режиссер Антони Богдзевич, единственный из делегатов, выступил в защиту свободы творческого выбора художника.

Збигнев Цибульский и Анджей Вайда на съемках фильма «Пепел и алмаз»

Лех Валенса
и Анджей Вайда

Поэтому я отказался баллотироваться на выборах ректора в 1990 году, хотя только назначенная тогда министр культуры Изабелла Цивинская очень меня уговаривала. Сегодня у меня есть кое-какие сомнения относительно того, правильно ли я поступил, но тогда я руководствовался опытом тех лет. Каждый институт опирается на преподавателей, которые появляются там регулярно, и на администраторов, работающих там годами. Так произошло и в Лодзинской школе, где главными вдруг стали дополнительные, не основные предметы. С течением времени преподаватели наук, совершенно здесь лишних, начали судить и рядить об искусстве. Результатом стало положение, при котором студенты овладели ситуацией и ввиду отсутствия настоящих авторитетов преждевременно почувствовали себя художниками. Не было художников-педагогов — появились художники-студенты.

Учить режиссуре я пробовал несколько раз, сначала в Лодзи, потом в Государственной высшей школе кино и телевидения в Катовицах. Каждый раз это были короткие эпизоды, оканчивавшиеся ничем. Если хочешь добиться педагогических успехов, нужно быть учителем достаточно долго, чтобы иметь возможность увидеть результаты своих трудов. Подобное удовлетворение я получал, руководя в течение десяти лет творческим объединением «Х». Но оно не было школой как таковой.

Как-то Питера Брука спросили, почему он не ставит оперу. Он ответил коротко: потому что в опере надо изменить все! По моему глубокому убеждению, так следует поступить и с нашими кинематографическими учебными заведениями. В обучении режиссуре в центр внимания молодых адептов надо поставить работу с актерами, а не выстраивание сцены, как это делается сейчас. Сегодня именно из-за этого перекоса в процессе создания фильма на первый план автоматически выдвигаются операторы, которые «лепят образ». В резуль-

тате делаются этюды, цель которых представить визуальный образ; режиссер отодвигается на задний план, чтобы не мешать творить будущим мастерам камеры.

Есть и другая причина упущений в подготовке режиссеров. Соединение актерской и кинематографической школы на практике ничего не изменило, потому что программа обучения актеров не учитывает их сотрудничества с молодыми режиссерами, занимающимися в здании по соседству. Что же удивляться, что последние так мало интересуются работой с актерами? Примеры? Пожалуйста. Недавно я услышал характерную шутку. Во время съемок у молодого режиссера после долгого ожидания своего кадра актер услышал команду: «Ну, свет мы уже поставили, теперь можно звать этих зануд-артистов».

В 1997 году, после нескольких лет стараний, мне удалось организовать в Кракове в Театральной школе курс кинорежиссуры. После публикации объявления в местных газетах и на телевидении в первые дни набора пришло всего несколько человек. Я истолковал это как перст судьбы: моя инициатива не встретила отклика, значит, я могу с чистой совестью от этой затеи отказаться.

И вдруг — совершенно по законам классической драматургии, основам которой нас учил Людвик Старский, отец Аллана[2], — произошел резкий поворот. Короткую беседу со мной на эту тему передали в главной новостной программе. После чего два человека сидели на телефонах и параллельно, не разгибая спины, разбирали почту. В результате я выбрал двадцать слушателей из двухсот пятидесяти кандидатов.

Я внимательно наблюдал за своими учениками в течение всего курса. Они делали ту же ошибку, что большинство начинающих режиссеров: им казалось, что размахивание руками может заменить толковое объяснение заданий актерам и другим сотрудникам. «Руки на стол!» — это первое требование учителя, когда обуянный непреодолимым желанием быть понятым ученик начинает жестикулировать. «Руки на стол!» — так допрашивал меня весной 1946 года на площади Свободы в Кракове молодой сотрудник госбезопасности, вышколенный своими советскими коллегами из НКВД. Он-то знал, что жесты хорошо искажают правду.

Однако существует и правда жеста, только над нею нужно долго и тщательно работать. Кшиштоф Занусси рассказывает, что кардинал Махарский однажды спросил святого отца, почему в Риме, благословляя толпы верующих, он делает значительно более широкий жест, чем в Кракове, в бытность свою там епископом. Ответ Иоанна Павла II прозвучал в высшей степени убедительно: «Вероятно, теперь я охватываю больше, чем раньше». Потом папа добавил в качестве пояснения, что воспитанное в дисциплине тело не может лгать. Той же правде учит нас Станиславский. Тела моих адептов режиссуры, не воспитанные в соответствующей дисциплине, делают много лишних движений. К сожалению, от недостатка идей.

Мне кажется, что альтернативный театр болеет той же болезнью: из-за отсутствия мыслей режиссер позволяет актерам бурно жестикулировать. А язык подмигиваний и размахивания руками не заменит ни Шекспира, ни Чехова. Поэтому я отношусь к экспериментальному театру лишь как к средству выжить, продержаться до того времени, когда среди нас появятся новый Выспяньский, новый Стриндберг либо несравненный Шекспир... Не так давно я решил посмотреть один из нашумевших спектаклей. В конце представления прозвучали странные слова «проклятию коней». Я хорошо знаю «Проклятие» Выспяньского и уверен, что там нет таких слов, но актеры бегали по сцене и все выкрикивали «проклятию коней». Им нужно было выговорить «проклятию конец», но правильно говорить, как учат в актерских школах, они не умели. Впрочем, им это и не нужно, потому что лаврами их венчают в Эдинбурге, где текст Выспяньского не имеет ни малейшего значения, а на первый

[2] Аллан Старский (1943) — художник-постановщик, регулярно сотрудничающий с Вайдой. В 1993 году получил «Оскар» за работу в фильме Стивена Спилберга «Список Шиндлера».

план выступают так называемые mise en scène и концепция. Я уже готов был крикнуть: «Руки на стол!», но тут мне припомнился допрашивавший меня гэбист...

— Наверняка вы его не возьмете.

Секретарь моего курса режиссуры протягивает толстенную папку, оставленную одним из абитуриентов. В папке несколько кассет VHS с фильмами, пухлый альбом, заполненный расположенными по датам дипломами и грамотами многих конкурсов, старательно вклеенные тексты. Странно: не сценарии, а рассказы.

— Вел он себя ужасно. Наглый, приехал на своей машине, разговаривал по мобильному телефону. Все время норовил высунуться из окна, — наперебой докладывали обе дамы из секретариата.

Читаю заявление: «Я родился... когда мне было одиннадцать лет, я получил видеокамеру...» Сегодня ему восемнадцать. Читаю более внимательно: его фамилию я слышал, недавно ее упоминал Густав Холубек. Во время ужина был разговор о том, что Ясь прирожденный кинематографист, снимает с товарищем фильмы и скоро всем нам покажет, как должно выглядеть настоящее кино.

Не откладывая, принимаюсь смотреть фильмы. Этюды. Сделано живо, чувствуется настоящая кинематографическая форма. Когда на следующий день я прихожу на очередное прослушивание кандидатов, узнаю, что наш режиссер оставил свой паспорт. Понимаю, что он очень нервничал и своим поведением пытался затушевать волнение. Заглядываю в паспорт: год рождения 1979...

Сердце мое забилось: если бы можно было начать все сначала, еще раз броситься в авантюру с кино, которого ведь ничто в моей жизни не может мне заменить! Перестать думать о зрительном зале, который отторгает все, что не есть развлечение, о падении влияния польского кино на польскую жизнь. Если бы все это разом потеряло всякое значение и вернулась та минута, когда зимней ночью сорок три года назад я начинал снимать фильм «Поколение» и первый раз в жизни скомандовал: «Внимание! Мотор!», выбросив из головы и бдительность цензуры, и тот печальный факт, что польская кинематография находится в плохих руках. Мне тогда шел двадцать седьмой год, и я был самым молодым режиссером в стране...

Рассматриваю оставленный паспорт. Совсем новенький, первый в жизни. Перелистываю зеленые страницы и ловлю себя на мысли, что сейчас, в эту минуту отдал бы все свои фильмы, включая «Пепел и алмаз», за то, чтобы этот документ принадлежал мне и я бы начал еще раз прекрасную, полную неизвестности игру с жизнью, с кино...

Перевод с польского Ирины Рубановой

Где приобрести журнал «Искусство кино» в Москве?

Магазин
«Ad Marginem»
1-й Новокузнецкий пер., 5/7
тел. 951 93 60

Магазин «Мир печати»
ул. 2-я Тверская-Ямская, 54
тел. 978 50 47

Кинотеатр «Пять звезд»
ул. Бахрушина, 25

Кинотеатр «35 мм»
ул. Покровка, 47/24

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402
В КАТАЛОГЕ РОСПЕЧАТИ

«Девятая рота». Автор сценария Юрий Коротков, режиссер Федор Бондарчук

ЮРИЙ КОРОТКОВ

Девятая рота

Бэтээры с бойцами на броне шли колонной по извилистой дороге. Здесь, в предгорье, склоны по сторонам дороги были еще пологими, под неглубоким обрывом в широком каменистом русле, разбившись на несколько спокойных потоков, текла река. Далеко впереди, изломав горизонт, поднимались горы.

Время от времени то слева, то справа на обочине дороги попадались ржавые остовы сгоревших грузовиков, завалившийся набок танк в черных пятнах копоти, опрокинутый кверху колесами бэтээр с распоротым взрывом днищем и отлетевшей далеко в сторону башней, прогоревшие до дыр, зависшие над обрывом бензовозы. Стояли, пропуская колонну, саперы со своими пиками и собаками на поводках. Окапывались, развернув пушки в сторону гор, артиллеристы. Прогрохотала над головами и ушла вдоль реки пара «крокодилов» с ракетами на подвесках.

Салаги с настороженным любопытством вертели головами по сторонам.

Потом показалась стоящая на обочине колонна с солдатами в необычной форме.

— А это кто? — спросил Стас.

— Зеленые! — крикнул Афанасий. — Афганская армия, союзники херовы... Хуже нет с ними рядом работать! Как жареным запахло — рвут когти, не оглядываясь! Думаешь, фланг закрыт, а они уже в трех километрах за тобой... Нас однажды вот так подставили. В кольцо тогда из-за них, пидоров, попали, понадеялись...

— Хорош хлебалом вертеть! — зло прикрикнул Хохол. Он мял припухшую щеку, сосал больной зуб. — На гражданке на баб зырить будете! Сел на броню — глазами по камням стриги, целее будешь!

— А откуда душманская территория начинается? — спросил Джоконда.

— А сразу за колючкой. Вон они, — кивнул Афанасий на аул — глинобитные дома без окон, ступенями стоящие на склоне. — Днем шурави — друг и брат. — Он помахал афганцам, глядящим на колонну. Те с готовностью замахали в ответ. — А ночью автомат откопал и вперед — аллах акбар, секир башка!.. Чё, не терпится? Еще вот так навоюетесь, — усмехнулся он, чиркнув пальцем по горлу.

— Ну что, поспорили, кто первым духа завалит? — спросил кто-то из дедов.

Салаги переглянулись и засмеялись.

— На что замазали-то?

— На блок «Мальборо», — признался Лютый.

Окончание. Начало см.: 2005, № 7.

— С меня еще один, — сказал Хохол.

— А у вас кто первый, товарищ сержант? — спросил Воробей.

— Самыла... — нехотя ответил тот. — Первый духа снял, первый в цинке улетел... Что по кускам собрали...

Дорога пошла в гору, склоны стали круче, река под отвесным обрывом отступила далеко вниз. Машины остановились.

— Приехали. Поезд дальше не везет, просьба освободить вагоны.

Афанасий первый спрыгнул на землю.

Бойцы соскользнули с брони, разминая затекшие ноги.

Под палящим полуденным солнцем, растянувшись по тропе, десантники быстрым шагом поднимались в горы, навьюченные грузом выше головы: у каждого поверх брони, своего рюкзака и полной подвески — минометная труба или станина, пара связанных мин через шею или огнемет за плечом, рация, палатки, резиновые двенадцатилитровые фляги с водой, связки пулеметных лент, гранатометы и коробки с выстрелами к ним. Пот заливает глаза, губы потрескались от зноя. Ни слова, только беззвучный мат сквозь сжатые зубы — каждый в одиночку борется с нечеловеческой усталостью, нестерпимой жарой и будто нарастающей с каждым шагом тяжестью на плечах...

— Привал пять минут... пять минут... пять минут... — пронеслось по цепочке.

Солнце уже опускалось за горный хребет. Бойцы сели, скинув каски, оперев рюкзак о камни, чтобы хоть на минуту разгрузить плечи, жадно пили из фляжек, жевали сухой паек, глядя перед собой остекленевшими глазами.

Хохол мучительно раскачивался, держась за щеку.

— Что у тебя? — спросил подошедший комроты.

Тот отнял ладонь от раздувшейся щеки.

— Аж в глаз отдает, зараза...

— Ты головой думаешь или чем?! На базе не мог жопу от койки оторвать, до врача дойти?

— Думал, само пройдет...

— Думал он! Индюк тоже думал, да херово кончилось!.. Курбангалеева сюда!

— Курбаши!.. Курбаши, к капитану!.. — понеслось вдоль цепочки.

Подбежал Курбаши с санитарной сумкой поверх рюкзака, осмотрел больной зуб.

— Так это... рвать надо...

— Ну так рви, твою мать! — заорал Хохол.

— Я ж не зубник. Щипцов даже нет.

— Чурка безрукая!.. Плоскогубцы у кого? — крикнул Хохол.

Кто-то протянул ему пассатижи.

— Так это... с корнями надо, а то хуже будет, — сказал Курбаши.

— Без тебя знаю, урод! Голову подержи! — кивнул Хохол Лютому.

Лютый зажал ему лоб и затылок. Хохол разинул рот, засунул по рукоять пассатижи... Воробей, Джоконда да и многие другие невольно отвели глаза.

Хохол вырвал зуб, сплюнул кровь и зажал во рту протянутый санитаром тампон со спиртом.

— Пошли! — сквозь зубы сказал он и поднялся.

На рассвете они вышли на крутой склон. Далеко внизу, в ущелье, вилась дорога.

— Занять высоту, укрепиться! — крикнул капитан. Он присел около радиста, взял микрофон и наушники. — Первый! Я — девятка!.. Первый!.. Я — девятка! Занял позицию!..

Он зарядил ракетницу и выстрелил зеленой ракетой. Чуть погодя над отдаленной вершиной поднялась ответная, потом еще одна с другой стороны.

— Соседям — наш гвардейский! — крикнул капитан в микрофон. — С новосельем!..

Бойцы, развернувшись в цепь, с автоматами наизготовку прочесывали высоту.

— Замри! — заорал вдруг Хохол, указывая на Джоконду.

Тот застыл с поднятой ногой.

— Два шага назад!

Джоконда отступил на два шага, как робот.

— Ты чё, урод, по бульвару с бабой гуляешь? Под ноги смотри!

Хохол махнул салагам, те подтянулись ближе.

— Видишь — «лепесток»! Самая подлая мина, — указал он на маленький, будто игрушечный желтый кубик, незаметно лежащий между камней. — Наступишь — оторвет ногу по край обуви. В ботинках — посюда, в сапоге — по колено. Куда удобней наступить, где удобней лечь — там внимательней всего смотри, там и лежит, дожидается!

Он бросил камень на мину — раздался глухой негромкий хлопок.

Салаги двинулись дальше, настороженно поглядывая под ноги. Поодаль, на другом краю цепи, послышался еще один хлопок, потом еще.

— Хохол! — махнул издалека Афанасий. — Подарочек от дяди Магомета!

Хохол с салагами подошли к зияющему в склоне глубокому колодцу.

— Черт, керизы...

— Что это? — спросил Воробей, заглядывая вниз.

— Подземный арык, — ответил Афанасий. — Аул рядом, а вода вон где, — указал он на дно ущелья. — Вот они от ближнего источника под горой тоннель бьют. Сперва такой колодец, а там — в обе стороны. Может, километров на десять идет...

— Это сколько ж лет копать? — удивился Стас.

— Да ему, может, лет пятьсот уже, — усмехнулся Афанасий.

Джоконда присвистнул.

— Это у нас царь Грозный правил, а они тут водопровод строили?

— Кончай базар! — прикрикнул Хохол. — Лютый, Чугун, Воробей, проверьте туда дальше, — указал он, — нет ли еще выходов. Бывает, духи по ним шарятся...

Он достал проволоку и гранату и натянул растяжку вокруг колодца.

Потом бойцы, выбрав относительно ровный участок, сбросив амуницию и раздевшись до тельников, как муравьи, таскали плоские камни, складывали один на другой. Вскоре кладка — с бойницами и пулеметными гнездами — поднялась вокруг позиции.

Затем, не разгибаясь, как заведенные, вгрызались в каменистую землю, рыли окопы вдоль кладки, ямы под продукты и боезапас и землянки.

Уже в сумерках натягивали палатки в отрытых котлованах, растаскивали по землянкам амуницию.

И ночью, обессиленные, спали мертвым сном, раскинувшись или неловко подвернув под себя руку, — в той позе, в которой настиг их сон, едва они коснулись головой подушки...

Луна, закрытая наполовину горной грядой, будто неровно обломанная напополам, сочила тусклый свет. Стас с автоматом наизготовку бродил вперед и назад по склону около позиции, настороженно поглядывая по сторонам. Здесь, в нагромождении камней, было больше тени, чем света. Вокруг царила тишина. Скрип песка под ногами и даже собственное дыхание казались оглушительно громкими.

— Первый! — донесся издалека крик.

— Первый — да! — откликнулся еще дальше часовой.

— Второй!

— Второй — да! — крикнул Стас.

Он прошел еще несколько шагов, повернулся и побрел обратно. Он таращил слипающиеся глаза, часто моргал, встряхивал головой, пытаясь прогнать

сон. Закрыл глаза на ходу, споткнулся, испуганно вздрогнул и огляделся, поводя стволом вокруг. Потом присел на камень, обняв автомат.

— Первый!

— Первый — да!

— Второй!

— Второй — да! — откликнулся Стас, уже не открывая глаза...

Он дремал, свесив голову на грудь, когда за камнями бесшумно мелькнули две тени. Сильная рука рванула назад каску, перетянув ремешком горло, другая плотно зажала рот. Одновременно у него выхватили автомат. Стас судорожно засучил ногами и тут же согнулся от удара в живот.

Его несли по тропе, связанного по рукам и ногам, с мешком на голове.

Затем бросили на землю, осветили фонариком, требовательно спросили что-то по-афгански. Рука оттянула ему вверх подбородок, вторая прижала финку к горлу.

— Н-н-до!.. Н-н-до!.. — замычал Стас сквозь мешок, извиваясь всем телом.

Лезвие медленно, будто примеряясь, прочертило ему неглубокую царапину на горле от уха до уха... Потом короткими взмахами перерезало веревки на мешке, руках и ногах.

Стас полежал еще неподвижно, потом неуверенно снял мешок трясущимися руками и сел.

— Ребята... — жалко улыбнулся он, оглядываясь.

Вокруг него стояли в землянке Хохол, Афанасий, Курбаши, дальше у входа — Лютый, Джоконда и Воробей.

— Что, страшный сон приснился? — участливо спросил Хохол, помогая ему подняться, и наотмашь с силой врезал ему по зубам.

Стас отлетел к Афанасию, тот развернул его к себе, добавил поддых и толкнул к Курбаши. Они долго, молча и жестоко били его, передавая друг другу, пока Стас не рухнул на колени. Кровь ручьем лилась из разбитого носа и рта. Хохол рывком вскинул ему голову.

— Знаешь, как это бывает? Показать? — бешено заорал он ему в лицо. — Заходят вот сюда! — указал он на вход. — Толкают спящего, чтоб не охнул спросонок, — и режут, от уха до уха! Вот так! — Он чиркнул его пальцем по горлу. — Одного за другим! Тридцать пацанов! Одного за другим! Режут, как свиней! Из-за того, что один, один-единственный пидор заснул на посту!

Он изо всех сил ударил Стаса, и тот рухнул на пол.

Хохол бросился к понуро стоящим у входа молодым, прошелся кулаком по мордам.

— Это не учебка, салабоны, это война, если кто еще не понял! — заорал он. — Здесь двойки не ставят, здесь убивают! Если кто еще заснет в карауле — пристрелю на хер! Пусть лучше один урод сдохнет, чем все из-за одного урода!.. Забирайте это говно отсюда! — пнул он бесчувственного Стаса. — Воробей, вместо него пойдешь во вторую смену!

Пацаны подняли Стаса и повели к выходу.

Джоконда быстрыми, уверенными штрихами заканчивал рисунок — горы, бэтээр на дороге и снизу подпись вычурной вязью: «Афган». Бойцы окружили его, глядя через плечо.

— Во класс!.. — Рисунок пошел по рукам. — Мне нарисуешь потом?

— Давай!

Один из бойцов лег, сняв тельник, другой смазал ему грудь одеколоном, налепил рисунок, окунул связанные иголки в чернила и начал колоть по контуру.

— Джоконда! Хохол зовет! — послышался крик.

— Иду! — Джоконда оставил начатый рисунок. — Вернусь — закончу...

Чугун, щурясь от солнца, навел пулемет с перевязанным изолентой прикладом на склон, поймал в прицел одинокий валун и дал очередь. Фонтаны пы-

ли поднялись метров на десять левее. Чугун, изумленно разинув рот, уставился на них. Потом, пыхтя и матерясь сквозь зубы, принялся подгибать пассатижами прицел. Снова навел кривой ствол на камень...

Запыхавшийся Джоконда вбежал в землянку со спичечным коробком. Деды резались в карты.

— Товарищ сержант, рядовой Петровский приказ выполнил!

— А получи, душман, гранату! — Хохол с размаху шлепнул перед Курбаши туза и заржал. — Бабки гони, чурка!

Тот досадливо цокнул языком и, ругаясь вполголоса по-своему, оторвал клочок бумаги и расписался. Хохол достал из кармана стопку таких же расписок и вложил еще одну. Потом глянул на Джоконду и посмотрел на часы.

— Опоздал на две минуты. Ладно, прощаю на первый раз... Давай.

Он сунул в рот папиросу. Джоконда протянул ему коробок. Хохол открыл — и медленно поднял глаза.

— Я не понял... Ты что, издеваешься, воин?

Он вытряхнул на засаленные карты три спички.

— Ни у кого нет, товарищ сержант, — развел руками Джоконда. — Все, что осталось...

— Ты знаешь, когда колонна пойдет? Сколько нам тут еще сидеть — день, два, неделю? — крикнул Хохол. — Чтоб через час спички были! Два коробка!

— Где ж я их тут найду?

— Мне по фигу! Найди-укради-роди! Ты приказ понял, воин? Вперед! — Хохол начал сдавать по новой. — Слышь, художник! — крикнул он вслед. — Без спичек лучше не возвращайся — разрисую, как Третьяковскую галерею, понял?..

Джоконда вышел из землянки, растерянно оглядел горные склоны и пустынную дорогу внизу. И вдруг заметил на тропе ниже позиции пожилого крестьянина-афганца верхом на понуром ишаке. Он бросился было к мужику, потом обратно в окоп, подхватил автомат, сунул в карманы две банки тушенки и побежал вниз.

— Эй, бача! Стой!

Мужик обернулся на окрик, ударил осла пятками и поехал быстрее.

— Стой, говорю, зараза! Стоять!

Тот наконец остановился, настороженно глядя вполоборота. Джоконда подбежал к нему.

— Спички! — показал он. — Понимаешь, спички! Две коробки! — Он поднял два пальца. Полез в карманы — мужик испуганно шарахнулся — и достал тушенку. — Это — тебе, спички — мне, понимаешь?

Тот, улыбаясь, закивал, залопотал по-своему, указывая вперед, ударил ишака пятками, жестом предлагая идти следом. Джоконда неуверенно глянул в сторону позиции и двинулся за ним.

Они уходили все дальше. Потом тропа резко повернула. Джоконда последний раз оглянулся на позицию и перевесил автомат на грудь, быстро обшаривая глазами каменистые склоны. Мужик неспешно рассказывал что-то, нимало не заботясь, понимают его или нет.

Вскоре показался небольшой аул. Около аула пахал ровный клочок земли допотопной деревянной сохой молодой парень в халате, с плейером на поясе и наушниками на голове. Завидев их, он снял наушники и быстро, опережая их, пошел к аулу.

Их, наверное, давно заметили, на окраине аула собралась толпа — мужчины и чуть поодаль малышня. Джоконда передернул затвор. Мужик обернулся, показал руками: все в порядке. Он сказал что-то по-своему, и толпа молча расступилась. Мужик слез с ишака и пошел вперед. Джоконда медленно шел за ним сквозь толпу, держа палец на спусковом крючке, искоса поглядывая по сторонам и назад через плечо.

Крестьянин провел его к глинобитному дому, открыл расхлябанную дверь и вошел внутрь. Джоконда осторожно шагнул следом. Здесь, видимо, было что-то вроде амбара, на голом полу лежали набитые зерном мешки. Мужик про-

тянул руку: давай. Джоконда, не снимая палец со спуска, достал одну банку, потом, неловко изогнувшись, выудил вторую левой рукой из правого кармана. Тот указал на пол: садись — и вышел.

Джоконда присел на глиняный пол, привалившись спиной к мешкам, направив ствол на дверь. Внутри был душный полумрак, из маленького оконца под крышей наискось светил солнечный луч, в нем клубилась золотистая пыль.

Открылась дверь, вошел старик в чалме с темным, сморщенным, как печеное яблоко, лицом, с жутким бельмом вместо одного глаза и двумя кривыми гнилыми зубами на голых деснах — страшный колдун из восточной сказки. Он молча сел напротив, улыбаясь, не спуская с Джоконды единственного глаза.

Джоконда сидел, вцепившись в автомат занемевшими пальцами. Пот градом катился по лицу, он слизывал его языком с губ. Каждый раз, когда он переводил глаза на старика, тот с готовностью расплывался в улыбке, демонстрируя два гнилых клыка.

Резко распахнулась дверь, Джоконда вздрогнул, вскинул автомат. Внутрь заглянули две чумазые детские физиономии, хихикнули и исчезли...

Наконец вошел молодой парень с плейером на поясе.

— На.

Он положил на мешок у входа два коробка спичек. Джоконда поднялся, подошел боком, чтобы не оставлять старика за спиной, показал парню стволом, чтобы тот отступил дальше, подобрал спички и положил в карман.

— Ходи, — указал парень на дверь.

Джоконда снова повел стволом, показывая, чтобы тот шел впереди. Последний раз оглянулся на улыбающегося колдуна и вышел наружу.

Мокрый от пота, с большими темными пятнами на груди и под мышками, он опять медленно прошел сквозь толпу.

— Ходи, — указал парень на тропу. — Быстро ходи!

Джоконда двинулся по тропе, оглядываясь, сторожа каждое движение за спиной. Потом не выдержал и кинулся бежать, как учил Дыгало: десять шагов вправо — упал, десять влево — упал.

Толпа молча стояла на окраине аула, глядя, как он удаляется, мечась из стороны в сторону...

Когда Джоконда появился из-за поворота, навстречу ему, развернувшись в цепь, шли человек двадцать бойцов в броне и подвесках с автоматами наперевес. Он на подгибающихся ногах поплелся к своим.

— Цел?.. — издалека крикнул комроты. — Кто разрешил покинуть позицию? — едва сдерживаясь, спросил он, когда тот подошел. — На подвиги потянуло? Пикассо, блядь! — Он врезал Джоконде по шее. — Айвазовский, твою мать! Три наряда вне очереди!

— Есть три наряда, товарищ капитан, — откликнулся тот.

Все двинулись обратно.

— Чё так долго-то? — спросил Хохол за спиной у капитана. — Мы уж на штурм пошли, аул по камням разбирать... Достал?

Джоконда вытащил из кармана два коробка.

— Ты глянь, аж размокли все, — засмеялся Хохол. — Ну, герой! — Он хлопнул Джоконду по спине. — Родина не забудет!

В тишине ущелья послышался тихий гул.

— Идут! — крикнул Хохол.

Гул нарастал, заполнял ущелье, и наконец далеко внизу из-за поворота показалась колонна. Впереди шел танк с тяжелым катком — минным тралом, за ним бэтээры с пехотой на броне, потом крытые «Уралы», тягачи с пушками, бензовозы, передвижные радиостанции, самоходки, опять бензовозы, «Грады» с зачехленными ракетами, снова грузовики, полевые кухни, самоходные

зенитки. Колонна растянулась уже на все ущелье, а из-за поворота выворачивала все новая и новая техника.

— Ё-мое! Сколько же их? — в восторге крикнул Воробей.

Чугун шевелил губами, пытаясь сосчитать машины.

Джоконда в снайперский прицел рассматривал солдат, сидящих на броне, торчащие из люков головы механиков-водителей и сосредоточенных шоферов за баранками «Уралов».

Неожиданно откуда-то сверху к колонне протянулся неровный дымный след, за ним еще один. Первая граната разорвалась с перелетом, вторая попала в кузов грузовика. «Урал», полоща обрывками горящего брезента, съехал с дороги, пехота посыпалась с бэтээров, прикрываясь броней. Люки захлопнулись, боевые машины заворочали башнями, не видя противника.

— Вон они! — указал Хохол и первым бросился по гребню горы.

Лютый, Воробей и Джоконда побежали следом. Хохол на бегу дал очередь по мелькающим меж камней духам. Те, не пытаясь отстреливаться, отходили вверх. Бойцы короткими перебежками, стреляя на ходу, окружали их. Джоконда встал на колено, опер винтовку на плоскую верхушку камня. Он отчетливо видел одного духа, бородатого мужика в коричневом халате на фоне неба. Спокойным, холодным взглядом он поймал его в перекрестие прицела и нажал на спуск. Но тот внезапно исчез, будто провалился сквозь землю. Пуля выщербила камень на том месте, где за мгновение до этого была цель.

Хохол подбежал к керизу, наполовину прикрытому плоским маскировочным камнем, сорвал с подвески гранату, бросил вниз и отшатнулся. Из провала вылетел тугой столб дыма и пыли. Хохол, обдирая локти и колени о стены, соскользнул вниз, дал длинную очередь в глубину темного тоннеля. Следом за ним на дно колодца спрыгнул Лютый. Пригибаясь в низком узком тоннеле, стреляя по очереди, они двинулись вперед.

— Ложись! — крикнул Хохол.

Оба упали ничком. В наступившей на мгновение тишине послышался стук прыгающей по каменному желобу гранаты. Грохнул взрыв, взрывная волна стремительно пронеслась по тоннелю, осколки зазвенели по стенам. Хохол выстрелил в темноту еще раз, прислушался, напряженно склонив голову, и поднялся. Достал фонарик, осветил уходящие в бесконечность стены кериза, мазнул пальцами по свежему пятну крови и растер в ладони.

— Ушли, — сказал он. — Аул бы прочесать, посмотреть, кто тут наследил...

Сзади послышались шаги. Хохол перевел фонарик: к ним пробирался, держа автомат наготове, Воробей.

— О, подмога пришла! — обрадовался Хохол. — А я думаю — чё они рванули сломя голову? А это они Воробья увидали!.. Иди, головорез! Отвоевались уже!

Он развернул Воробья к выходу и проводил пинком в зад.

Снова они ехали на броне. Небольшая колонна — два бэтээра, «Уралы» и бензовозы, — надсадно завывая перегретыми двигателями, забиралась все выше в горы. Слева дорога обрывалась огромной пропастью с едва видной далеко внизу рекой, справа нависали скалы.

Джоконда, пристроив на коленях альбом, борясь с непрерывной тряской, быстро набрасывал карандашом пейзаж, время от времени дул на замерзающие пальцы. Хохол недовольно глянул на него, но промолчал.

— Холодно, черт... — поежился Воробей.

— Прикинь, высота какая, — ответил Афанасий. — Перевал уже рядом... Солнце сядет — такой дубарь будет... А зимой вообще, едешь — яйца о броню гремят...

— А этого ничё не берет, — усмехнулся Стас, кивнув на мирно спящего на корме бэтээра Чугуна. — Жир, что ли, греет?

— Товарищ сержант, — окликнул Лютый Хохла. — А дикари — это кто?

— Увидишь... — усмехнулся тот. — Дальний гарнизон... Как в самую

срань ехать — так девятая рота. Все нормальные люди на базе уже... Каждой жопе затычка...

Он зло сплюнул вниз.

— А? — удивленно сказал Чугун, приподнимаясь. — А-а-а!!! — заорал он вдруг истошным голосом, сиганул с брони на землю и заплясал на месте, прихлопывая двумя руками горящую на заднице хэбэшку.

Колонна остановилась. Под хохот бойцов Чугун, выпучив глаза и не переставая орать, содрал штаны до колен и носился взад-вперед, пытаясь остудить обожженный зад.

— Чего там? — выглянул механик-водитель.

— Да придурок на радиаторе заснул, пригрелся!

— Сука! — Механик кинулся за Чугуном и от души влепил ему несколько пендалей в голый зад. — А я думаю — чего движок-то кипит, не тянет ни хрена! А он, пидор, жопой воздух перекрыл!

Бойцы покатывались со смеху.

— Кончай балаган! — заорал комроты. — Дотемна не успеем! Санитара сюда!..

Колонна снова двинулась в гору. Чугун, подвывая, лежал на животе со спущенными штанами. Задница у него побагровела и пошла волдырями.

— Поссать надо, — сказал Курбаши. — Самое верное дело от ожога.

— Во, дай я! — с готовностью приподнялся Стас.

— Нет, я!

— Я те поссу! — прошипел Чугун. — Мажь давай чем-нибудь!..

Курбаши наложил марлевую повязку во всю задницу и закрепил пластырем.

— Ты думаешь, тебе сейчас больно, Чугун? — философски сказал Джоконда, не отрываясь от рисунка. — Не-ет. Больно будет, когда в сортир пойдешь. Китайская средневековая пытка. Лучше сразу кляп в рот затыкай, чтоб не орать!

Чугун только постанывал, вцепившись руками в броню.

Гарнизон — пятачок у дороги с несколькими полуземлянками и автоэлектростанцией — стоял на краю пропасти, как ласточкино гнездо. Со всех сторон он был огражден мощной каменной кладкой с бойницами. Каждая землянка, станция, даже летняя столовая — деревянный стол со скамейками — все было доверху обнесено кладкой. Больше всего он напоминал средневековую крепость, только посередине на высокой мачте развевался красный флаг. Дорогу между скалой и гарнизоном перегораживала «змейка» из тяжелых бетонных плит.

Колонну, видимо, давно ждали, у ворот толпились человек двадцать местных. Как только машины остановились и уставшие от долгой дороги солдаты посыпались с брони, дикари бросились к ним — лихорадочно шарили глазами по лицам, обнимали каждого, торопливо жали руки.

— Здорово, пацаны! Здорово!.. Ашот!.. Колян!.. Михей!.. Здорово, ребята!..

— Разгружай! — крикнул капитан. — Встали под разгрузку!

Уже в сумерках бойцы по цепочке передавали из рук в руки ящики с боезапасом и провизией. Бензовоз сливал горючку в зарытую по горловину цистерну. Хохол, улучив момент, мигнул механику-водителю. Они отошли за бэтээр.

— Изюмовки отлей, — попросил Хохол.

— Ты чё, это ж капитанская! Увидит — башку оторвет!

— Да литров пять, не заметит. Надо пацанов угостить, нет?

Водила воровато огляделся и открутил нижнюю пробку запасного топливного бака в задней дверце. Хохол подставил канистру. Из горловины с шипением вырвалась струя пенистой коричневой жидкости с раскисшим изюмом.

— Забродила, нет? — спросил Хохол, принюхиваясь.

— Да ты чё! Под солнышком растрясло — массандра!..

Водила перекрыл горловину.

Вечером Хохол, Афанасий, Курбаши и Лютый с друзьями сидели в тесной землянке вокруг низкого стола под тусклой, помаргивающей лампой, пили брагу, разливая из канистры, передавали по кругу косяк. Чугун лежал на животе на матрасе. Перед ним тоже стояла кружка.

— Слушай, а девки теперь в чем ходят? — спросил Ашот.

— Да вон, полгода с гражданки, — кивнул Хохол на молодых.

— Как в чем? — пожал плечами Джоконда. — В платьях. В джинсах.

— Слушай, я знаю, что не в броне с камуфляжем, да?! Я говорю, в каких платьях? Подробно говори, да?

— Ну, этим летом в таких юбках... совсем прозрачные, против солнца насквозь светятся... Смотришь, ноги как у штангиста — все равно идет...

— Вот такие? — показал Ашот длину.

— Нет, подлинее... И покрой вот такой широкий, летает во все стороны. Ветер дунет — все за юбки хватаются...

— А Горбачев — вот я по приемнику слушаю, не пойму, — начал сосед Ашота медлительный светловолосый Михей. — Перестройка эта. Народ-то чего говорит, верят? Или опять фуфло?..

— Слушай, ты заткнешься когда-нибудь, нет? — взвился Ашот. — Видишь, с людьми разговариваю!.. Ну? — обернулся он опять с горящими глазами к Джоконде. — Вот идет — и юбка туда-сюда, туда-сюда, да?

— Ну да.

— Что, так и идет?

— Так и идет, — пожал плечами Джоконда.

— Вай, зараза! — зашелся от восторга Ашот, хлопая себя по коленям.

— Мужики... — спросил Лютый. — Вы сколько тут сидите-то?

— Полтора года сидим.

— Пятнадцать месяцев, — уточнил Михей.

— Слушай, я без тебя считать умею, бульбаш поганый! С тобой говно хорошо хлебать, слушай — рта открыть не дашь!.. — отмахнулся Ашот. — Так и сидим... Вот раз в полгода колонна придет, горючку, боезапас подвезут — и опять сидим... В неделю раз чалмач на осле проедет — и то радость...

— А зачем? — спросил Воробей.

Ашот пожал плечами.

— Обозначаем присутствие...

— Погоди... — присмотрелся Хохол к развешанным на стене фотографиям и вырезкам из журналов. — Это Белоснежка, что ли?

— Так вы из нашей учебки, что ли, братва? — обрадовался Ашот. — Как она, там еще?

— Там, куда она денется! — засмеялся Афанасий. — Вон, пацанов тоже проводила.

— Любимая моя! — Ашот сдернул фотографию со стены, любовно погладил нечеткий снимок. — Красавица!

Фотография пошла по рукам.

— Сколько ей лет-то уже? — спросил Ашот.

— Лет семнадцать, — сказал Лютый. — Да не изменилась совсем. Да?

Он протянул снимок Воробью, подмигнул. Тот насупился и отвернулся. Лютый, Джоконда и даже Чугун засмеялись.

— Вот так сидишь с утра до ночи и на ту сторону ущелья пялишься... — кивнул Ашот. — Веришь, каждый камешек уже в лицо знаю. Хочешь, по порядку расскажу, не глядя? Справа внизу — Слон, повыше — Ящерка, потом разлом идет — Тещина щелка, потом Тарас — это парень у нас был, снайпер оттуда его достал, потом Клык...

— Черепаха потом, — подал голос Михей. — А там уж Клык.

— А я говорю — Клык! — взвился Ашот.

— Черепаха сначала!

— Ты чё, бульбаш? Ты кому это говоришь? Ты мне это говоришь?

— Чё заладил: бульбаш, бульбаш? — завелся наконец Михей. — А ты кто — козел горный! С горы своей слез, толчок первый раз в казарме увидел! Ты меня достанешь — я тебя так достану!

— А ну, пойдем! — вскочил Ашот. — Пошли проверим! Если первый Клык — я тебе морду разобью, понял? Что, очко заиграло?

— Хорош, мужики! Кончай! Тихо!

Хохол и Афанасий растолкали уже сцепившихся через стол дикарей. Хохол разлил из канистры.

— Давайте за дембель, мужики. Недолго осталось. Как говорил дедушка Ленин? Дембель неизбежен, как крах империализма!

Они чокнулись кружками. Ашот все не мог успокоиться, косился на Михея.

— Вот про дембель думаю — знаешь, о чем мечтаю? Думаешь, бабы, все дела, да? Вот одна мечта, веришь: просыпаюсь утром — и эта харя передо мной не маячит!

— Ладно, ладно, давай! — Хохол подтолкнул его кружку своей.

В землянку заглянул кто-то из дикарей с биноклем ночного видения на груди, сообщил гнусавым дикторским голосом:

— «Московское время — двадцать два часа. Передаем концерт по заявкам»... Ну чё, мужики? Пойдем, постреляем?

— Да отвали, — отмахнулся Ашот. — Дай с пацанами побазарить... Слышь, Патефон! — крикнул он вдогонку. — Молодых вон возьми.

Лютый, Джоконда и Воробей вопросительно посмотрели на Хохла.

— Давай, — усмехнулся тот. — Идите воюйте.

Пацаны торопливо разобрали оружие и бушлаты у входа.

Следом за Патефоном, пригнувшись, они подошли к каменной кладке на краю пропасти. Около бойниц уже сидели несколько бойцов, курили, пряча огонек в ладони. Один в наушниках лежал у переносного локатора — железного чемоданчика размером с «дипломат» с тускло подсвеченными приборами. Стоящая вертикально антенна медленно поворачивалась вправо и влево, прощупывая противоположный склон. Патефон присел рядом с локатором, глянул в бинокль. Лютый, Джоконда и Воробей настороженно всматривались поверх кладки в кромешную тьму ущелья.

Локаторщик остановил антенну, медленно, по миллиметру подкрутил регулятор настройки и поднял руку. Бойцы загасили сигареты, передернули затворы и выставили стволы в бойницы. Прошло несколько томительных секунд в тишине. Все смотрели на локаторщика. Тот, прикрыв глаза, напряженно вслушивался в одному ему различимые звуки.

— Идут? — негромко спросил Патефон.

Тот молча указал пальцем на прибор, на котором едва заметно колебалась тонкая стрелка.

— Сколько?

— Пять... Или шесть. Не пойму... — ответил локаторщик.

Он щелкнул переключателем, снова подкрутил регулятор, прислушиваясь.

— Повыше Черепахи, метров тридцать левее, к Большому Зубу. Прямо под Слоном... — наконец указал он направление, скинул наушники и тоже взял автомат.

Патефон направил туда бинокль.

— Вон они... «Здравствуйте, дорогие друзья! — прогнусавил он. — Усаживайтесь поудобнее около ваших радиоприемников»... Пятеро, кажется... — Он опустил бинокль. — Ахмет!!! — заорал он вдруг так, что Лютый с друзьями вздрогнули от неожиданности. — Это ты?!

Эхо полетело по ущелью.

— Льоша! — донеслось с той стороны. — Салам алейкум, дарагой!

— Ахмет! Ты живой еще, говноед позорный? Глистопердежник, чалмач вонючий, сучара подзаборная! — надрывался Патефон, заряжая ракетницу. — Сейчас мала-мала убивать тебя буду!

— Льоша! Я твои кишки рэзать, горло душить! Я тебя абал, твою мама абал, твою папа абал, твою сестра абал!

— Замучишься абать! Абалки не хватит!

Патефон выстрелил из ракетницы. Ракета повисла между склонами, мертвенный голубой свет заиграл причудливыми тенями в ущелье. Тотчас с другой стороны ударили очереди. Бойцы разом ответили из-за кладки, застучал крупнокалиберный пулемет. Грохот выстрелов, многократно умноженный эхом, заметался между горами, длинные пунктиры трассеров, пересекаясь, перечеркнули ущелье.

Лютый, Джоконда и Воробей стреляли из своих бойниц, ловя в прицел огоньки автоматных очередей на той стороне. Пули били в камни кладки, пронзительно свистели над головой. Воробей откатился набок, меняя опустевший рожок. В ту же секунду пуля ударила в стенку бойницы, срикошетила и звонко чиркнула по каске. Воробей невольно схватился за голову, нащупал вмятину. Переждал секунду, снова вынырнул в проем бойницы и азартно нажал на спуск.

— «А теперь прослушайте вашу любимую мелодию — «Серенада лунной долины!» — объявил Патефон. — Давай, Колян!

Кто-то из бойцов приподнялся, вскинул на плечо гранатомет. Оставляя светящийся дымный след, граната перелетела ущелье и разорвалась на склоне. Следом ушла вторая. Огоньки выстрелов с той стороны стали реже, затем совсем погасли. Патефон махнул рукой, и огонь с этой стороны тоже прекратился. Далеко в горах затихло последнее эхо, и над ущельем снова воцарилась тишина.

Патефон посмотрел в бинокль.

— Всё. Уходят... — сказал он. — «Концерт по заявкам радиослушателей окончен. До новых встреч в эфире, друзья»... — сообщил он.

По пути к землянке Лютый и Джоконда по очереди разглядывали, ощупывали отметину на каске Воробья.

— Не, ты представляешь! — в восторге рассказывал тот, не остывший еще от азарта боя с невидимым противником. — В стенку, от нее в камень — и прямо по каске! Туда — сюда — и как даст! Не, ты прикинь: вот на ладонь ниже — и прямиком в лоб, а!..

Утром Воробей с громадной резиновой флягой за спиной спускался от гарнизона в ущелье. Повесив автомат на грудь, он двумя руками цеплялся за камни, проскальзывая на крутой тропинке. Соскользнул на каблуках вдоль большого валуна и вздрогнул от неожиданности. В трех метрах от него, склонившись над бьющим из-под камня родником, набирал воду в кожаный бурдюк молодой парень в афганском халате. Он тоже вздрогнул, вскинув голову. Руки его были заняты тяжелым, раздувшимся от воды бурдюком, автомат лежал сзади на земле.

Воробей торопливо передернул затвор. Оба замерли, глядя друг на друга, напряженно ловя каждое движение. Наконец парень широко улыбнулся, обнажив ровные белые зубы на смуглом лице.

— Льоша? — спросил он.

Воробей помотал головой.

— Володя, — охрипшим вдруг голосом сказал он.

— О, Волода... — еще шире улыбнулся тот. — Салам, Волода...

— А ты — Ахмет?

— Ахмет, да, — кивнул тот.

Он, не меняя позы, стрельнул глазами на наполняющийся бурдюк. Воробей так же быстро глянул вверх, в сторону гарнизона — он не знал, что делать.

Они снова уставились в глаза друг другу.

— Я скоро пошел, — кивнул Ахмет на бурдюк. — Ты совсем скоро. Совсем не ждать.

Воробей кивнул.

— Жила Ташкент, да? — спросил Ахмет. — Папа-мама — Ташкент?

— Красноярск... Сибирь.

— О, Сибир! — со значением покачал головой Ахмет. — Холодно... Девачка есть Сибир? Есть, да? — засмеялся он. Это был славный, симпатичный парень, ровесник Воробья. — Любишь, да? Как звать?

— Оля.

— Ольа! — улыбнулся Ахмет, подмигнул. — Красивый?

— Да... очень... — тоже попытался улыбнуться Воробей.

Палец подрагивал от напряжения на спусковом крючке.

— Мой — Фатима. Тоже красивый. Очень любишь... О, нивеска! Фатима — нивеска, да?

— Невеста, — засмеялся Воробей.

— Невеста, да... — радостно закивал Ахмет. — Другой аул, там... Скоро жена. Ко мне дома жить. Совсем скоро...

Бурдюк наполнился, вода полилась через край. Ахмет, подчеркнуто не совершая резких движений, показывая глазами, что он собирается делать, завязал горловину и поднял бурдюк на веревке за спину. Отступил к автомату, развел в стороны руки ладонями вперед, медленно присел и поднял автомат за ремень. Не спуская глаз с Воробья, он отступал шаг за шагом. Подниматься по крутой тропе спиной вперед было невозможно, он все так же медленно повернулся и пошел, держа автомат в опущенной руке на отлете, на виду.

Внезапно он проскользнулся ногой на мелком камешке, и в то же мгновение Воробей судорожно нажал на спуск. Ахмет упал лицом вниз и съехал к ногам Воробья. Из пробитого в нескольких местах бурдюка ударили тугие струйки кристальной родниковой воды. Потом они окрасились в розовый цвет, ослабли и стали красными...

На осыпающихся камнях по тропе от гарнизона соскользнули с десяток бойцов, держа наготове автоматы, на ходу быстро оглядывая склоны.

— Ты стрелял? — издалека крикнул Хохол.

Воробей кивнул и указал головой. Бойцы обошли валун и окружили убитого.

— Откуда он взялся-то? — спросил Ашот. — Совсем оборзели духи — средь бела дня шарятся.

— Это Ахмет, — бесцветным голосом сказал Воробей.

— Слышь, Патефон! Твой дружбан!

— Да ты что? — Патефон протолкался вперед. — Дай хоть на морду глянуть. — Он перевернул Ахмета на спину. — Урод вонючий! — Он несколько раз со злостью ударил того ногой по лицу. — Троих наших положил, сука!

— Ну, с почином, Воробей! — засмеялся Хохол. — Можешь зарубку делать!

Джоконда, Лютый, Стас хлопали Воробья по плечу, тормошили, тот вяло улыбался в ответ, не отрывая глаз от мертвого лица первого убитого врага.

— Ладно, набирай воду, пошли! — скомандовал Патефон.

Когда группа двинулась вверх по тропе, он достал гранату, снял чеку и аккуратно подложил под мертвое тело. Расправил окровавленную одежду, чтобы замаскировать ловушку, встал, прижал каску к груди.

— «Прощай, дорогой друг! — с чувством прогнусавил он. — Мы не увидим тебя больше, но память о тебе навсегда сохранится в наших сердцах!..»

Он напялил каску и двинулся за своими.

Дорога шла вниз. Горные вершины отступили к горизонту, река под обрывом уже растекалась вширь. На пологом голом склоне стоял аул.

— Сколько до базы? — спросил Воробей.

Афанасий глянул на часы.

— Часов шесть еще... Ох, харю придавлю — часиков эдак на тридцать! — мечтательно сказал он. — Пусть хоть одна падла подойдет — последний шаг в его жизни будет!

— Кайф! — сладко зажмурился Курбаши.

— Чё развеселились, салабоны! — грозно прикрикнул Хохол. — Война за колючкой кончается!.. Я понимаю, этому не терпится, — он ухмыльнулся и пихнул ногой Курбаши, — в магазин сбегать!

Хохол вытащил из кармана и помахал в воздухе пачкой расписок. Курбаши отвернулся и плюнул с досады. Все захохотали — и в это мгновение ударил страшный взрыв. Взрывная волна вырвала у Хохла из рук и разметала бумажки. Идущая впереди бронемашина поднялась на дыбы и опрокинулась — тяжелая башня, кувыркаясь, улетела в сторону, разорванная гусеница с лязгом хлестнула по броне бэтээра. Тотчас от аула протянулся дымный след, граната разорвалась под колесами бензовоза, тот по дуге уткнулся кабиной в склон, по огромной цистерне побежали голубоватые языки огня. Сверху застучали автоматы и крупнокалиберный пулемет.

Бойцы соскочили с брони. Страшно кричал придавленный опрокинутой машиной водитель. Несколько бойцов, пригибаясь под пулями, пытались вытащить его. Спереди дорогу перегородила бронемашина, сзади горящий бензовоз. Бэтээры встали, отстреливаясь из пушек.

Прятаться здесь было негде, сверху дорога простреливалась насквозь.

— Вперед! — заорал капитан. — Вперед, не ложиться! Только не ложиться! Вперед!

Бойцы кинулись к каменной россыпи вверх по склону, навстречу огню. Кто-то упал, его подхватили двое, потащили волоком. С разбегу бросались за камни, били из автоматов по засевшим выше по склону и в самом ауле духам. Пули свистели вокруг, щелкали по камням, рикошетили во все стороны.

Капитан, лежа рядом с радистом, кричал что-то в микрофон, изо всех сил прижимая к голове наушник, не слыша ответа и себя самого за грохотом выстрелов.

Чугун, не надеясь на прицел, поливал из пулемета, широко поводя кривым стволом. Джоконда, не торопясь, снял чехол с оптики, опер винтовку на локоть, приник к прицелу и осмотрелся. Нашел торчащую над камнем голову в чалме, поймал в перекрестие и мягко, глядя спокойными холодными глазами, нажал на спуск. Голова дернулась, забрызгав камни красным, и дух сполз на землю.

Джоконда повел прицел дальше. Там видны были только ноги в шароварах — дух лежал за камнем. Джоконда прицелился и выстрелил — на ноге появилась рваная рана. Дух перекатился на бок, вцепившись в раненую ногу, и стал виден весь. Джоконда передернул затвор и так же спокойно аккуратно всадил ему пулю в спину.

— Афанасий, Стас! Кто там? Лютый! — крикнул Хохол ближним бойцам, указывая на ложбину слева по склону, выходящую прямо к аулу. — Сбоку обойдем! На «три»!..

Они подобрались каждый за своим камнем.

— Раз! — выкинул он палец. — Два!.. Три!

Они одновременно вскочили, пробежали несколько шагов и скатились в ложбину, сопровождаемые длинной очередью фонтанчиков пыли. Пригибаясь, они вышли к крайним домам. За углом мелькнул халат, Хохол сорвал с подвески гранату и бросил вслед.

Стас обернулся на движение, вскинув ствол, — за камнем сидел на коленях, смотрел на него широко распахнутыми глазами мальчишка лет двенадцати. Стас отвернулся и двинулся дальше. Мальчишка поднял из-за камня кажущийся непомерно огромным в тонких руках автомат, выстрелил ему в спину и побежал вверх по склону. Идущий следом Лютый всадил в него длинную очередь. Мальчишка упал ничком, уронив автомат, широко разбросав босые грязные ноги.

Лютый подбежал к Стасу, перевернул его. Тот растерянно улыбался, держась за пробитый навылет бронежилет.

— Уходим! — крикнул, подбегая, Хохол. — «Град» будет работать!..

Далеко от них, за горой, «Град» поднимал и разворачивал в сторону направляющие с ракетами...

Бойцы, уже вплотную приблизившиеся к аулу, торопливо отползали назад, к дороге.

— Быстрей!.. Давай!.. — торопил Хохол.

Они с Лютым тащили вниз по ложбине раненого Стаса.

«Град» взметнул вокруг себя облако пыли и дыма. Ракеты одна за другой огненным пунктиром ушли в небо...

Глинобитные стены ближнего дома разорвались изнутри. Тугая волна песка и мелких камней пронеслась по ложбине, сшибла с ног Лютого и Хохла. Они поползли дальше, подтягивая за собой обмякшего Стаса, а у них за спиной разлетались в пыль дома, выбрасывая высоко вверх горящие обломки.

Аул исчез в клубах разрывов, в огне и гари. Пылающий, как факел, с ног до головы человек бежал от него, упал и покатился по склону...

Курбаши быстро разрезал бронежилет и пропитанный кровью камуфляж, перевернул Стаса на бок, наложил тампоны на сквозную рану и перебинтовал. Встал, глянул на своих и отрицательно качнул головой.

— Курбаши, сюда! — раздался сзади истерический крик, и он побежал к другим раненым.

Стас захлебывался кровью, сучил ногами, упирался дрожащими руками в землю, пытаясь приподнять голову, чтобы увидеть рану. Воробей присел, положил его голову себе на колени. Остальные молча стояли вокруг.

— Ты чего, Стас?.. — дрожащим голосом сказал Воробей. — Ты чего?.. Ты глаза-то не закрывай! Ты на меня смотри... — Он пальцами пытался открыть безжизненные уже глаза. — Не умирай, Стас! — заорал он. — Ты чё, с ума сошел? Не умирай!..

Он сел на землю и заплакал, обхватив голову...

Танк уперся в опрокинутую бронемашину и, проскальзывая гусеницами по каменистой земле, со скрежетом сдвинул ее с дороги на обочину. Потом, отвернув башню, подтолкнул горящий бензовоз к обрыву. Тот будто упирался, вспахивал землю ступицами разорванных колес. Танк громче взвыл движком. Кабина бензовоза повисла над обрывом, огромный бак на мгновение встал вертикально — и рухнул вниз. Оттуда взметнулся столб огня, озарив в сумерках лица замерших в молчании пацанов багровым светом...

Под потолком казармы висели бумажные снежинки, на стене — румяный Дед Мороз на санках с мешком подарков и большими цифрами 1989 на груди. У стены стояла склеенная из картона плоская елка с нарисованной хвоей и игрушками.

Пацаны в наутюженных парадках с начищенными медалями суетились вокруг сдвинутых в ряд столов, открывали консервы, строгали колбасу крупными ломтями.

— Давай, шевели лапками, пернатый! — на ходу толкнул Лютый Воробья. — Из-за тебя, урода, красноярский проворонили!

— Ну и слава богу! — откликнулся Афанасий. — А то Владивосток вон уже с вечера в дровах! — кивнул он на мертвецки спящего с ботинками на подушке бойца.

— Чугун! Компот-то зажилил?

— Чё сразу — зажилил? — буркнул тот. — Забыл просто...

— Ага, забыл! Втихаря под одеялом сожрать хотел!

Чугун выставил на стол трехлитровую жестяную банку персикового компота.

Распахнулась дверь, вошел Бекбулатов с рюкзаком за плечами.

— Пиночет! — Пацаны бросились обнимать его. — Захады, дарагой, гостем будищь!

— Какой гости! — мрачно сказал тот. — Койка где свободная? — Он сбросил рюкзак. — Меня к вам сослали.

— Да ты чё? За что?

— Чмырю одному зубы обломал. — Он показал здоровенный, содранный до крови кулак. — Говорит — чавкаешь, как свинья! Слушай, у нас свинья — грязное животное! Мусульмане свинью не едят даже! У нас убьют за такие слова!

— Опять вместе! — засмеялся Лютый. — Знакомься: это Афанасий, Курбаши — медицина, Хохол...

— Кому — Хохол, а кому — товарищ сержант! — ответил Хохол, приглядываясь к новичку.

— Да ладно тебе, Серега!.. Это ж наш пацан, дыгаловский! — Воробей обнял Пиночета.

— Мужики! Горбач уже говорит!

Кто-то врубил на полную громкость магнитолу. Сквозь шум и треск донесся голос Горбачева, поздравляющего советский народ с новым 1989 годом.

Пацаны кинулись к столу, торопливо разлили из канистры брагу и замерли, подняв жестяные кружки. Над Красной площадью ударили куранты.

— ...десять... одиннадцать... двенадцать! Ура-а-а! — заорали все, чокаясь. — С Новым годом, братва! Дембельский год, пацаны!

Дальневосточник приподнял голову, слабо протянул было руку и снова упал лицом в одеяло.

— И сразу — вторую! — скомандовал Хохол. Молча встал, следом замолчали и поднялись остальные. — За Самылу... За Стаса... За Ваську Балашова, Никиту, Потапа, Лысого, Колыныча... За всех, кто не дожил... Десантура, вперед!

Они выпили, не чокаясь. Сели, закусили.

— А земляк-то правду сказал — заговоренный! — Лютый достал из-за ворота амулет, глянул. — Шесть боевых — ни царапины!

— Не каркай! — оборвал Хохол.

Оба торопливо постучали по дереву.

— Браги-то — на донышке, — качнул кто-то канистру.

— Чё, у Помидора не могли достать? У него штук десять таких стоит.

— Ага, допросишься у него. Жопой на них сидит, насиживает...

— Погоди... — сообразил вдруг Лютый. — Пиночет!.. А? Неужели пустой?

— Обижаешь, да? — улыбаясь, развел тот руками и под восторженный гул выудил из глубины рюкзака пакет с травой.

Тотчас разорвали газету, и косяк пошел по кругу.

— А теперь наливай! — сказал Джоконда. — За тех, кто не с нами!

— Пили уже.

— Еще нет... — загадочно сказал Джоконда.

Он достал из своей тумбочки пухлый альбом и уронил на стол, так что подпрыгнули кружки.

Парни сгрудились за его спиной. Джоконда открыл первую страницу, плотно заклеенную девичьими фотографиями: ровесницы со всех краев огромной страны, в фас и вполоборота, со старательной улыбкой в объектив или томным взглядом из-под накрашенных ресниц, с накрученными белыми локонами или короткой черной челкой, красивые и попроще.

Пацаны молча разглядывали своих бывших любимых.

— Стасова девка... — указал Лютый. — Первая... И он первый у нас... Хоть на похороны-то пришла, сучка?

— Это Рябы...

— А эта, зубастая?

— Это Сашкина, со второй роты...

— Афанасий!.. — Хохол постучал пальцем по фотке.

— Вижу, не слепой, — хмуро ответил тот. — На свою вон любуйся...

— Твоя, Лютый...

— Замуж уже вышла, пацаны писали... — Лютый тоскливо смотрел на

фотографию. — Вернусь — в общагу сразу не пойду, на вокзале перекантуюсь, дождусь, пока с работы пойдет, со своим под ручку... И навстречу. Вот так... — Он провел ладонью по медалям. — И не оглянусь даже!.. Пусть хоть в ноги кидается!.. Дай! — он забрал косяк у Джоконды и затянулся, отвернувшись.

— Погоди... — Хохол оглядел ребят. — А кого еще ждут-то?

— Меня, вроде, — неуверенно сказал кто-то. — Не пишет только давно...

— А у меня нет никого, — сказал Пиночет. — У нас нельзя, пока не отслужишь.

— У Чугуна вон жена, ей положено.

— А я знаю — ждет, нет? — сказал Чугун. — Письма, как под копирку. Погода, все здоровы... Как по приговору пишет... Я телеграмму-то не дам, так нагряну... Ох, если застукаю!.. — Он заиграл желваками. — Убью суку! Пускай сажают. На зоне не страшней, чем тут...

— Воробья ждет.

— Ну, Оля — это святое! — насмешливо сказал Джоконда. — Если Оля бросит — мир перевернется! Значит, нет правды в этой жизни!

— Да ладно, хватит... — смущенно буркнул Воробей.

— Нет, пацаны, только одна есть на свете! Не бросит и не забудет! — Афанасий поцеловал фотографию Белоснежки на последней странице.

— За Белоснежку, пацаны! — заорал Хохол.

Все засмеялись, потянулись чокаться. Кто-то покрутил ручку приемника и нашел забойную музыку.

Только Воробей по-прежнему разглядывал альбом.

— А знаете, что я подумал? — вдруг удивленно сказал он. — Мы здесь, а они — все! каждая! — вот сейчас, вот в эту самую минуту, — показал он на часы, — тоже сидят за столом, с кем-то рядом, танцуют, смеются...

— А мы что, плачем? — весело крикнул Хохол.

Он выскочил на середину казармы, врубил магнитофон на полную катушку и начал танцевать, двигая бедрами в такт музыке вперед-назад. И все тотчас радостно подхватили похабный танец: вот так! и еще вот так! а еще вот этак! Потом Хохол, извиваясь в бешеном ритме, протянул руку и легонько ткнул кулаком Афанасия. Тот задергался в смертных муках, зажав невидимую рану и оседая, потом, выставив пальцы, дал очередь в Лютого. Тот увернулся, показал, как пули просвистели мимо, выдернул зубами воображаемую чеку и бросил гранату. Воробей, хохоча, выхватил невидимый штык и пошел на Чугуна врукопашную — и начался какой-то немыслимый, дикий танец войны, подетски смешной и по-солдатски грубый, с зажатым в зубах косяком, под топот тяжелых ботинок и хрип выворачивающихся наизнанку динамиков. Даже пьяный дальневосточник сполз с кровати, покачиваясь, и присоединился. Джоконда припер откуда-то размочаленный прикладами брезентовый манекен с нарисованной на груди мишенью и танцевал с ним танго, то эффектно бросая его на руку, то прижимаясь щекой к щеке.

— Атас! — заорал, влетая в казарму, боец. — Командир полка!

В одно мгновение пацаны вырубили музыку, разогнали руками дым, сунули канистру с брагой под кровать, выставили на середину стола персиковый компот и чинно сели, сложив руки, с трудом переводя дыхание, красные и взлохмаченные.

В тишине вошел комполка. Все вскочили из-за стола, одергивая форму.

— Смирно! — гаркнул Хохол и строевым шагом двинулся навстречу комполка. — Товарищ полковник! Второй взвод девятой роты...

— Отставить, сержант... — махнул рукой тот. — Ну, штрафники... — с улыбкой оглядел он притихших пацанов. — Поздравляю с Новым годом!

— Спасибо, товарищ полковник! И вас тоже, товарищ полковник!

— Что, за стол не зовете?

— Садитесь, товарищ полковник! — Хохол подвинул табурет, торопливо смахнул мусор со стола.

— Вот это галерея! — Полковник провел взглядом по медалям. — Тут

Кто-то из солдат на броне замыкающего бэтээра дал очередь вслед поверх голов.

— Я те, блядь, постреляю, чмырь поганый! — обернулся Афанасий и пустил ответный веер трассеров.

Солдат крикнул что-то в открытый люк. Башня бэтээра, опустив пушку, развернулась.

— Ложись!

Пацаны, бросив ящики, попадали за камни. Солдаты злорадно захохотали, показывая размашистый жест от локтя.

Вечером пацаны сидели у землянки на позиции, обжигаясь, ели из котелков.

— Вот уроды, а? — сказал Чугун, кивнув вниз. — Вот так свои же за ящик тушенки подстрелят за полгода до дембеля...

— Тебе до дембеля, как до Китая раком. Про дембель он думает! — ответил Хохол. — Это нам с Афанасием чемоданы пора паковать...

— А зря все-таки, пацаны, — сказал Воробей. — Одно дело у Помидора тырить... А эти, может, в тот гарнизон повезли, Ашоту с Лехой...

— Давай, Воробей! — Чугун выскреб котелок и бросил на землю. — Поучи жизни. Люблю послушать на сытое брюхо!.. Вы знаете, кто у нас Воробей? Ну, скажи, пернатый!

— А чё мне стесняться-то? — неловко пожал плечами тот. — В педагогическом, на филфаке...

— Он учителка у нас! — пояснил, ухмыляясь, Чугун.

Хохол заржал.

— А что смешного-то? — насупившись, спросил Воробей.

— Да нет... Попался бы ты мне в школе! К нам учителя в класс заходить боялись!

— Слышь, Воробей, а сколько у вас пацанов на курсе? — спросил Афанасий.

— Трое.

— А баб?

— Пятьдесят две.

Тут уже захохотали все.

— Ну, пернатый! Тихоня! В цветник залез! Всех перетрахал или на потом заначил?

— Да вы что, пацаны! — укоризненно развел руками Джоконда. — У него ведь Оля!

— Вот гадом буду — специально приеду, посмотрю, что за Оля такая? Чудо природы, — сказал Хохол.

— Погоди, — сказал Афанасий. — Ну, Воробей с указкой у доски торчать будет, как дятел. Джоконда — понятно. Чурка людей будет кромсать... — махнул он на Курбаши.

— Не, людей не буду больше, — откликнулся тот. — Вот так уже, — провел он пальцем по горлу. — Я опять ветеринаром. Овцы, кони — с ними спокойней...

— А ты куда, Лютый?

— Да все равно, — пожал плечами тот. — Где квартиру дадут... Жить как-то надо? Зацепиться бы только, не загреметь за пацанами на зону...

— Чугун?

— А у меня медовый месяц будет, — мечтательно улыбнулся тот. — Если дождется. А остальное — по фигу.

— А ты, Пиночет?

— У меня брат торгует, отец торгует, его брат торгует... — начал загибать пальцы тот. — И я торговать буду.

— Чем торговать-то?

— А что купят. Хоть машины, хоть помидоры. У нас денег нет — ты не человек совсем. Не женишься даже.

— А ты, Хохол? — спросил Лютый. — Дембельнешься — что делать будешь?

Тот ковырял спичкой в зубах, глядя на первые звезды, высыпавшие на ночном небе.

— Пить буду, — коротко ответил он.

— Ну, это понятно. Неделю попьешь, а потом?

— Опять пить буду.

— А дальше?

— И дальше буду. Пока не забуду все это... — повел он головой вокруг. — Тогда встану, харю умою — и по-новой жить начну...

Осторожно переступая через спящих пацанов, Джоконда достал из рюкзака папку, коробку с красками и кистями и в одном тельнике вышел из землянки. Здесь были густые предрассветные сумерки, ущелье, до краев наполненное настороженной, чуткой тишиной, солнце еще пряталось за горами, и только между вершинами хребта небо наливалось нежным лазоревым светом.

Старший караульной смены, привалившийся спиной к наружной стороне кладки, оглянулся, приподняв автомат.

— Кому не спится в ночь глухую?.. — лениво спросил он. — Дернуть оставь.

Джоконда еще раз затянулся и протянул ему папиросу. Тот оторвал зубами мундштук, выплюнул.

— Первый, второй — свои! — крикнул он в темноту и сунул бычок в рот.

Джоконда прошел мимо бредущего по тропе часового.

— Не спи, козленочком станешь!

— Да пошел ты...

Джоконда спустился ниже по склону, выбирая место. Сел, пристроил на камень лист картона с карандашным наброском, разложил кисти и открыл тюбики с краской, выдавил несколько на палитру, нетерпеливо поглядывая на розовеющее над горами небо...

— Первый! — донесся крик.

— Первый — да! — ответил часовой.

Он прошел еще пару шагов, когда из-за камней вдруг послышался негромкий булькающий звук. Часовой вздрогнул и остановился, медленно обернулся — между бровей у него темнела маленькая круглая точка, и из нее уже струилась по переносице кровь — и повалился набок...

Между вершинами прострелили узкие лучи солнца, окутанные легкой дымкой. Джоконда быстро мешал краски, наносил на картон первые мазки...

Второй часовой дошел до конца тропы, не торопясь повернулся — и тут сзади со свистом его горло обвила тонкая плетеная металлическая нить с грузиком на конце. Рывок — и из перерезанного до позвонков горла ударил фонтан крови...

Джоконда, нетерпеливо закусив губу, лихорадочно писал, жадно, цепко поглядывая на рассветное небо... Вдруг замер с протянутой к холсту кистью, уставившись в одну точку. Потом, не поворачивая голову, повел глазами вбок и стал медленно, сантиметр за сантиметром оседать вниз. Присел за камнем, опершись рукой на палитру, отчаянно глядя в сторону позиции, прикидывая расстояние. Пригнувшись, бесшумно ступая, двинулся вперед. Из-под ноги у него сорвался, загрохотал под гору камень — и он вскочил, уже не скрываясь, бросился бегом.

— Атас! Атас, пацаны! Духи!!!

Ударила очередь — он качнулся, будто споткнувшись, не добежав нескольких шагов до позиции, схватился руками за голову, повел ладони вниз, размазывая по лицу кровь вперемешку с краской, и упал навзничь, открытыми глазами к небу...

Раздались первые ответные выстрелы — пацаны вылетали из землянок в накинутой наспех, незастегнутой броне, с ходу стреляли по мелькающим у самой кладки духам. Чугун в броске дотянулся до своего пулемета, рванул затвор и всадил очередь в выросшую прямо над ним фигуру.

Бойцы наконец разбежались по окопам, расстреливая в упор длинными очередями, забрасывая гранатами лезущих на позицию духов. Те, отстреливаясь, стали отходить к россыпи камней. Воробей и еще несколько пацанов послали навесом вдогонку заряды из подствольников.

На короткое время наступила передышка. Бойцы застегивали бронежилеты, передавали по цепочке подвески с боезапасом, гранатометы.

— Это не духи, пацаны! — крикнул кто-то, указывая на трупы за кладкой. — Натовская броня! Арабы!

— Хреново. Попали мы... — сказал Хохол. — Эти до последнего бодаться будут!

— Потери есть? — крикнул капитан.

— Караул весь!.. Петровского нет!..

— У нас двое! — донесся крик с другого края позиции.

— Радиста ко мне!

Капитан, выскочивший с автоматом по тревоге со всеми вместе, побежал обратно в свою землянку.

От камней раздался глухой хлопок, потом второй — и над головой послышался противный шепелявый свист.

— Мины! Ложись! — заорал Хохол.

Все упали на дно окопов, вжимаясь в стены. Мины рвались одна за другой, разнося кладку, засыпая бойцов камнями и песком, осколки с визгом рикошетили во все стороны. Где-то закричал раненый, донесся истерический вопль:

— Курбаши! Курбаши, сюда!

Курбаши, пригнувшись, наступая на лежащих бойцов, побежал по окопу.

Капитан надел протянутые радистом наушники, схватил микрофон.

— Первый! Первый! Я — девятка!..

Мина пробила потолок и разорвалась в землянке. Радиста подбросило взрывной волной и отшвырнуло в сторону. Капитан с размаху ударился спиной в стену, сполз на пол, из-под наушников потекли по шее две струйки крови...

Вся позиция окуталась густыми клубами пыли.

— Капитан где?.. — крикнул Хохол. — Воробей, в землянку, по-шустрому!.. Они нас разутюжат здесь!.. — Он, выждав паузу между разрывами, приподнялся, глянул в бинокль. — Один в ложбине за камнями — полтораста на ту вершину!.. — указал он. — И второй там же! К миномету!..

Минометчики на коленях в своем окопе развернули трубу, опустили снаряд и пригнулись, заткнув уши. Миномет коротко подпрыгнул на месте. Далеко за камнями ударил взрыв.

— Ниже двадцать, лево пятьдесят! — крикнул Хохол, не отрываясь от бинокля.

Команду передали по цепочке. Минометчики подкрутили прицел, второй снаряд ушел по крутой дуге и разорвался в ложбине.

— Один накрыли! — заорал Хохол. — Ништяк, пацаны! Право двадцать!..

— Право двадцать! — понеслось по цепочке.

Заряжающий поднял снаряд, и в этот момент рядом грохнул взрыв. Мина сдетонировала в руках у бойца, тяжелая труба миномета, кувыркаясь, взлетела в воздух в облаке дыма и песка...

— Капитана убили! — донесся крик Воробья.

Хохол бросился к нему. Воробей сидел на корточках в развороченной землянке. Хохол глянул на разбитую рацию, вытащил из кобуры у капитана ракетницу, выстрелил вверх и приподнялся, с надеждой оглядывая соседние вершины, ожидая ответа.

— Да куда они все провалились-то, бляди?! — отчаянно сказал он.

— Идут! — раздался крик сразу в несколько голосов.

Хохол и Воробей, пригнувшись, пробежали напрямик через открытое пространство и скатились в окоп у разрушенной наполовину кладки.

Наемники поднялись из-за камней и под прикрытием тяжелых пулеметов пошли в атаку, обходя позицию с трех сторон.

— Рота, слушай мою команду! — надрываясь, заорал Хохол. — Короткими — огонь!

Бойцы припали к автоматам, ловя в прицел мелькающие серые бронежилеты. Кто-то из арабов падал, тут же через него перешагивал следующий.

— Блядь, да сколько же их?! — истерически крикнул кто-то.

В окопы полетели гранаты, раскидывая бойцов. Надрывно закричали раненые. Курбаши, весь вымазанный в крови, торопливо перетягивал кому-то жгутом культю оторванной ноги.

Чугун, широко поводя стволом, поливал из пулемета. Наемники уже прыгали через кладку в окопы. Чугун поднял пулемет наперевес, дал очередь в одну сторону и в другую. Пулемет заклинило, он дернул затвор, потом перехватил тяжелый пулемет за ствол — раскаленный металл зашипел, сжигая ладони, — и со всего размаха ударил перевязанным прикладом по голове приближающегося противника. Приклад разлетелся в щепки. Он махнул огрызком в другую сторону, получил очередь в упор, сполз по стенке и завалился набок, судорожно ловя ртом воздух, глядя широко открытыми глазами на мелькающие на бегу у самого лица подошвы грубых ботинок.

В тесном окопе началась рукопашная. Курбаши обернулся от раненого, выхватил из высокого ботинка казахский нож, нырнул под руку арабу и всадил острое, как бритва, лезвие ему под бронежилет. Воробей, как учили, встретил прыгающего наемника стволом в живот, торцом магазина в лицо, выстрелил в упор и дал очередь вверх, в следующего. Пиночет сцепился со здоровенным арабом, прижал к стене и, напружинив шею, ударил лбом в переносицу. Кровь брызнула ему на лицо, ослепленный противник осел, и Пиночет вогнал ему штык сверху в шею. Афанасий рубился заточенной саперной лопаткой. Хохол могучими ручищами насмерть обхватил хрипящего араба за горло. Лютый прикладом раздробил противнику челюсть, сам получил удар сзади и на мгновение поплыл, отшатнулся, прислонившись к стене окопа, растерянно озираясь кругом — на смазанные движением переплетенные тела, залитые по локоть кровью руки, оскаленные рты и горящие нечеловеческой ненавистью глаза, крик и мат на всех языках, тяжелое дыхание, лязг железа и стон затоптанных раненых...

Оглушительная тишина царила в ночных горах. Луна заливала мертвенным голубоватым светом разрушенную позицию с редкими островками уцелевшей кладки, тела убитых, разбросанные на всем пространстве от самых дальних окопов до каменной россыпи.

Пацаны сидели на дне окопа, курили, выдыхая вниз и сразу разгоняя дым ладонью. Хохол поднял ракетницу и выстрелил. Красный огонек повис над темным ущельем.

— Да бестолку. Нет никого... — сказал Афанасий. — Ракеты побереги, может, пригодятся еще...

— Должны же они подойти когда-нибудь! Если на связь второй день не выходим...

— Эй, шурави! — раздался крик от камней. — Уходи! Я не стреляй! Живой уходи!

Хохол приподнялся и выстрелил на звук из подствольника. Граната разорвалась между камней. С той стороны ответили очередью. Трассеры прочертили темноту над кладкой, и опять все стихло.

— Слушай, а что они все из автоматов поливают? — спросил Лютый. — Мины-то, видно, кончились, но у них же гранатометов полно еще.

— Колонну ждут... На нас не тратят пока...

— Послушайте, а что, если действительно уйти по-тихому, пока темно? — спросил Воробей. — Вон по окопам — и вниз. Пока они хватятся... А мы навстречу пойдем, предупредим... Вызовут вертушки или «Град», проутюжат здесь все под ноль к чертовой матери!..

— Может, ты еще лапки поднимешь, Воробей? С белой портянкой пойдешь?.. — тихо спросил Хохол. — У нас приказ — держать высоту! — бешено заорал он, схватив его за грудки и встряхивая. — До последнего! И они, эти пацаны, все, — указал он на мертвых бойцов, — они это понимали! А ты их тут бросить хочешь, да? Жопу свою унести? Нет, пернатый, будем держать! Зубами! Ты понял? И удержим, ты понял меня?!

Сразу несколько очередей ударили от россыпи, пули защелкали по камням над головой.

— Ты понял?.. — тише сказал Хохол. Он оттолкнул Воробья, перевел дыхание, хлопнул его по плечу. — Иди Андрюху смени...

Воробей, пригнувшись, подошел к пацану, стоящему у бойницы уцелевшей кладки, взял у него бинокль.

Хохол прошел по окопу вдоль цепочки бойцов. Кто-то дремал, откинув голову, зажав автомат между ног. Пиночет, раскурочив банку тушенки, жадно ел, загребая штыком.

— Ты чё, проголодался? — мимоходом спросил Хохол.

— Все равно пропадет. Жалко ведь...

Курбаши сидел около пацана с оторванной ногой, укутанного по горло душманским халатом.

— Холодно... Холодно... — монотонно повторял тот, зябко подрагивая всем телом.

— Потерпи еще чуть-чуть... Недолго осталось... — убаюкивал его Курбаши, с трудом открывая слипающиеся глаза. — Скоро наши придут... Вертушка за тобой прилетит, Ташкент повезет... Там хорошо... тепло... медсестричка в халатике...

Хохол вернулся на место.

— Сколько до рассвета?

— Часа полтора.

— Скоро начнут... — сказал он.

С первым рассветным лучом ударил взрыв, второй, третий, разнося по камешку то, что еще оставалось от позиции.

— Всё, гранатами бьют! — крикнул Хохол. — Терпелка кончилась!

Бойцы привставали между разрывами, стреляли по приближающимся наемникам. Хохол вынырнул с автоматом, прицелился, и в этот момент прямо перед ним разорвалась граната, он отлетел к стенке окопа, схватился руками за лицо — между пальцев ручьем полилась кровь.

— Курбаши! — не отрываясь от автомата крикнул Лютый. — Курбаши, сюда!..

Он пробежал по окопу — Курбаши с перерезанным осколком горлом лежал поперек [illegible] безногого парня. Оба пустыми глазами смотрели в небо.

Арабы уже прыгали в окопы. Пацаны, пригнувшись, отступали в обе стороны, отстреливаясь из-за каждого угла. Лютый срезал в упор одного наемника, второго, потом выдернул чеку зубами и бросил за угол гранату. Чуть приподнялся и выглянул наверх.

Над извилистыми ходами, прорытыми на плоской позиции, тут и там мелькали каски бойцов и арабские платки. Никто не рисковал выскочить на открытое пространство, противники перестреливались через всю позицию, перебегая с места на место, по очереди выныривая по плечи с автоматом и снова приседая. Кувыркаясь в воздухе, перелетали из окопа в окоп в обе стороны гранаты.

Неожиданно из занятых арабами ходов вымахнул наверх Воробей и побежал к своим. Тотчас очередь прошила ему ноги, он упал, выронив автомат, и пополз, упираясь локтями.

— Давай, Воробей! — отчаянно заорал Лютый. — Давай! Сюда!!

Еще несколько пуль попали в Воробья, он сел — один посреди голой позиции — и заплакал. Он сидел, сжавшись, прижав руки к груди, смотрел на своих и беззвучно плакал, как потерянный, забытый взрослыми ребенок.

— Сюда, пернатый! Ползи, Воробей! Сюда!! — орали сразу несколько голосов. Бойцы встали, поливая длинными очередями ходы вокруг него, не давая наемникам поднять голову.

Арабские платки мелькали над окопами, приближаясь к нему. Воробей по-прежнему, не оглядываясь, смотрел на своих. Потом отнял от груди дрожащие руки и протянул, как оправдание, на открытых ладонях гранату...

Ударил взрыв. Лютый заорал, выскочил наверх и кинулся вперед, стреляя от бедра, крича и не умолкая ни на секунду. Следом рванулись остальные — кто-то сразу падал, поймав пулю, другие бежали, расстреливая сверху мечущихся по окопам наемников, бросались на них с разбегу. Лютый спрыгнул вниз, араб бросил в ужасе автомат и побежал от него. Лютый догнал, повалил его и, не переставая орать в лицо оскаленным ртом, стал бить головой о камни.

Пиночет соскочил в окоп, наемник обернулся и выстрелил в упор. Пиночет качнулся, выронил пушку — и пошел на него. Араб, отступая, стрелял очередями — Пиночет, изрешеченный пулями, как робот, надвигался на него, ругаясь по-своему с бешеными глазами, брызжа кровавой слюной с губ. Вцепился мертвой хваткой в горло, навалился на него и, только когда затих последний судорожный хрип, безжизненно обмяк и уткнулся головой ему в грудь...

Арабы не выдержали и побежали. Лютый дал очередь вслед, один взмахнул руками и повис на камнях.

Неожиданно наступила тишина. Лютый замер затаив дыхание, прислушиваясь.

— Эй!.. — наконец окликнул он. — Есть кто живой?

— Я!

— Я здесь!

Над кромкой окопа показалась одна каска, другая, потом еще с другой стороны.

— Духов нет?

— С этого краю нет.

— Здесь тоже вроде...

Они, пригибаясь за камнями, оглядываясь, обошли разгромленную позицию. Земля сплошь была усеяна стреляными гильзами, покореженным оружием и телами убитых — своих и чужих. В дальнем окопе лежали несколько бойцов с задранными на голову тельняшками и вырезанными во всю грудь кровавыми звездами.

— Суки... — всхлипнул Афанасий. — Суки... Суки!! — в истерике заорал он и вскочил, поливая от бедра камни, за которыми засели арабы, крича что-то перекошенным ртом.

С той стороны раздалась ответная очередь.

Лютый стащил Афанасия вниз, вырвал из рук автомат. Афанасий бился в истерике, кричал и рвался обратно. Лютый несколько раз с силой ударил его кулаком в лицо. Тот наконец затих и заплакал, обхватив голову и раскачиваясь вперед и назад.

— Кто старший остался? — спросил Лютый.

Бойцы переглянулись.

— Никого.

— Слушай мою команду! — крикнул он. — По порядку рассчитались с того края!

— Первый!.. Второй!.. — послышались голоса. — Третий! Четвертый!.. Пятый!.. Шестой!..

— Седьмой... — откликнулся Афанасий.

Лютый подождал еще, оглядываясь.

— Восьмой!.. — закончил он счет. — Я с Афанасием здесь, остальные обошли всех, собрали патроны, что осталось! Ловушки смотри в оба!..

Бойцы начали обходить мертвых — сперва осторожно просовывали руку под тело, шарили там, потом снимали рожок с автомата, дергали затвор, выбрасывая патрон из ствола, обыскивали карманы и подвески. Духи время от времени постреливали, заметив движение. Пули высекали осколки из камней, били в мертвые тела.

— Вода, пацаны! Вода!

Кто-то из бойцов нашел у землянки резиновую флягу, торопливо открутил пробку, поднес ко рту.

— Не трожь! — крикнул Лютый.

Боец смотрел безумными глазами то на него, то на плещущуюся во фляге воду. Лютый подскочил, выхватил флягу.

— Отравить могли.

Он выплеснул воду на землю...

Потом в окопе они выщелкали патроны из рожков в каску и поделили на восемь частей.

— По двадцать на нос... Четыре гранаты. Еще шесть подствольных...

— Кранты... — спокойно сказал кто-то. — На один раз отбиться не хватит...

Солнце зависло над высоткой, будто время навсегда остановилось в полдень. На всей позиции не было ни пятнышка тени. От раскаленной земли струился обжигающий легкие воздух. Один боец посматривал в сторону духов, остальные неподвижно сидели на дне окопа, привалившись спиной к стене, распахнув броню, закрыв лица полями панам, тяжело дыша пересохшим ртом.

— Чё молчат-то? Может, ушли?.. — не открывая глаз, спросил Афанасий.

— Да нет... сидят...

— Сколько времени?..

— Хрен его знает. Часы стали...

— Они не уйдут, — сказал Лютый.

— Скорей бы уж тогда... — подал голос кто-то. — Чего тянут-то?..

— Ничего... — ответил Лютый. — Они тоже там на солнышке...

Боец присмотрелся в бинокль.

— Слушай, они там скучковались, человек пять. Может, достану из подствольника?

— Не тронь говно — вонять не будет, — откликнулся Афанасий. — Может, дотянем до своих...

— Где они, свои?.. — спросил кто-то. — Второй день уже... Одну бы вертушку... Только одну вертушку...

Снова повисло молчание. Афанасий вдруг гыкнул, затряс плечами от беззвучного смеха.

— Чё ты? — скосил глаза Лютый.

— Слышь, чё подумал... Где-то люди живут... по улицам ходят... Странно, правда?..

И снова молчание.

— Засуетились вроде... — сказал боец с биноклем.

Лютый тяжело поднялся, достал из кармана оптику от СВД, глянул.

— Готовятся... — сказал он. — Рота, к бою!

Бойцы зашевелились, застегивали бронежилеты, снимали панамы, надевали каски, поднимались, опираясь на приклады автоматов. Уже невооруженным глазом видно было, как стягиваются духи к крайнему ряду камней.

— Сейчас пойдут, — спокойно, даже равнодушно сказал Афанасий. — Пиздец нам.

Лютый, прижавшись щекой к прикладу, положил подбородок на камень, опустил глаза. Песчинки — каждая, оказывается, своей причудливой формы и цвета — перекатывались, разбегались кругами от его дыхания. Из-под приклада выбежал бронзовый жучок. Лютый закрыл ему дорогу пальцем. Тот деловито ощупал усиками огромный, как гора, палец, вскарабкался на него, спустился с другой стороны и побежал дальше по своим важным делам...

От камней раздался гортанный крик. Лютый поднял глаза, резко втянул воздух, раздувая ноздри, щуря глаза, готовясь к бою. Бойцы, оскалившись в застывшей на почерневших губах улыбке или играя желваками, подрагивая от напряжения, ждали.

Наемники пошли в последнюю атаку. Их было уже немного, но все же гораздо больше, чем тех, кто остался от девятой роты. Они тоже давно потеряли счет убитым, счет времени, представление о цене своей и чужой жизни, для них тоже весь мир сжался до этого клочка выжженной каменистой земли, они тоже валились с ног от жары, отчаяния и нечеловеческой усталости... И они первые не выдержали, встали в рост и пошли, стреляя от бедра и призывая на помощь Аллаха.

— Ну чё, пацаны, махнем по последней? — крикнул Афанасий.

Лютый вскочил из своего укрытия, оглядел лежащую за кладкой редкую цепочку бойцов и заорал, надсаживая голос:

— Рота, слушай мою команду!.. Десантура, вперед!!

Бойцы поднялись и с яростным криком бросились за ним навстречу противнику.

Две цепи солдат, две волны ненависти стремительно сближались на вершине — кто-то из пацанов закинул голову и упал в рост — и в этот момент земля между ними дрогнула и взметнулась вверх. Пара «Грачей» с ревом пронеслась над самой головой и заложила крутой вираж над ущельем. Следующая пара ударила нурсами по разбегающимся в ужасе наемникам, накрыла их стеной разрывов. Горело все — земля, одежда и волосы убитых. Солнце бледным пятном едва просвечивало сквозь черный дым...

Лютый в камуфляже с засохшей своей и чужой кровью оцепенело стоял на вершине, держа автомат в бессильно опущенной руке. Снял и уронил под ноги каску. Из ущелья рядом с ним поднялась и зависла над самой головой ощетинившаяся пушечными стволами вертушка. Струи воздуха от гигантских лопастей рвали в клочья дым, гнали песок и мелкие камни. Лютый медленно обернулся — человек и огромная машина будто смотрели лицом в лицо, в глаза друг другу.

Вертолет сел, из него выпрыгивали солдаты, бежали к раненым. Следом соскочил на землю комполка, оглядывая поле недавнего боя. Лютый, очнувшись, повернулся к нему, поднес к непокрытой голове трясущиеся, сведенные усталостью пальцы.

— Товарищ полковник... Девятая рота... свою задачу выполнила... Колонна может идти... — без выражения произнес он.

Тот шагнул навстречу, с силой обнял его, прижал к себе, прокричал в ответ что-то, не слышное за грохотом винтов.

— Товарищ полковник... высота наша... колонна может идти... — как робот, повторил Лютый.

— Не будет колонны! Ты слышишь меня, боец? — крикнул тот, встряхивая его за плечи. — Почему связи не было? Ты меня слышишь?! Мы уходим!!

Лютый, не понимая, смотрел на него.

— Товарищ полковник... Дорога свободна... Колонна может идти...

— Не будет колонны!! — заорал тот. — Война кончилась, ты слышишь? Война кончилась! Два дня назад! Почему связи не было? Мы выходим, ты понимаешь меня, боец? Домой! Мы уходим!! Как тебя зовут, боец?..

Лютый наконец понял. Он молча смотрел на командира, сжимая предательски дрожащие губы, потом повернулся и, шатаясь, пошел прочь. Из воспаленных глаз катились слезы, оставляя полосы на закопченном пороховой гарью лице. К нему подскочил санитар. Лютый, не глядя, оттолкнул его. Он шел по выжженой земле, засыпанной гильзами, смотрел на раскиданные по всей вершине скомканные тела — своих и чужих — и не мог поймать глоток воздуха широко открытым ртом, задыхался от слез. Растер их вместе с грязью пятерней по лицу, нащупал на шее амулет, будто именно тот душил, мешал дышать — сорвал и бросил в сторону. Потом упал на колени, судорожно сгреб

пальцами горячие камни — и заорал, завыл, закинув голову к низкому дымному небу...

Бесконечная колонна — бронемашины, танки, «Грады», тягачи с пушками, самоходки — с развернутыми знаменами спускались по горному серпантину к мосту через Пяндж. На головной машине ехал военный оркестр, и сквозь рев моторов и лязг гусениц доносилось «Прощание славянки».

Лютый со своими ехал на бэтээре, придерживаясь перебинтованной рукой за ствол. Облепившие броню пацаны в наутюженных парадках, в медалях и аксельбантах издалека с жадным нетерпением всматривались в ту сторону границы, где генералы под козырек принимали войска, где толпились с цветами съехавшиеся со всей страны солдатские матери, отцы и жены. Там, ломая армейский порядок, рассыпая букеты, бросались к колонне женщины, и навстречу им соскакивали с брони, по-щенячьи тыкались в материнские щеки мальчишки в солдатской форме...

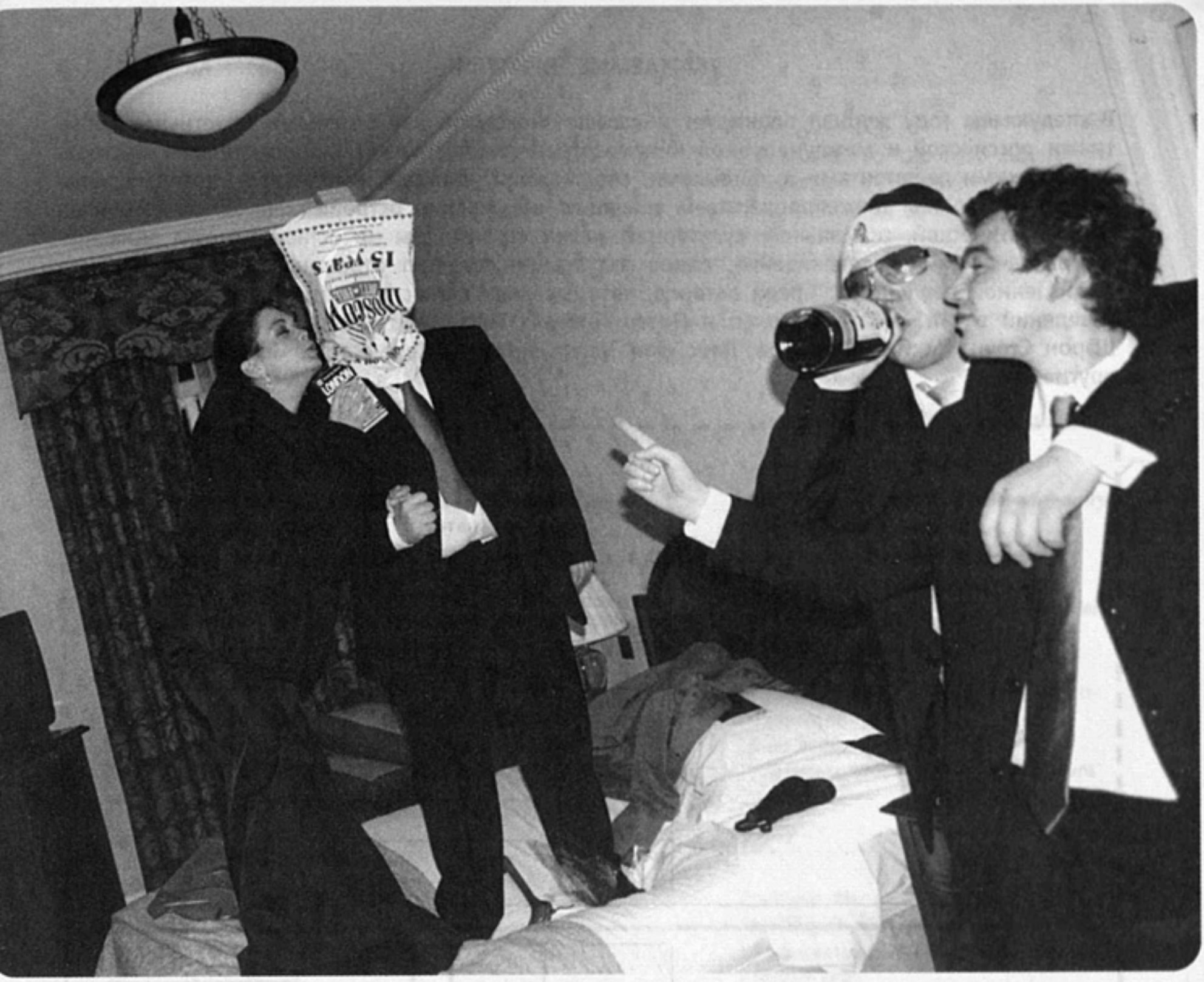
Мы уходили из Афгана. Мы победили. Мы — девятая рота — выиграли свою войну...

Тогда мы еще многого не знали. Не знали, что через два года исчезнет страна, за которую мы воевали, и станет немодным носить ордена вымершей державы. Что еще много лет большие люди где-то там, наверху, будут спорить, нужна ли была эта война или нет, и решать за нас, кто прав, кто виноват.

Сержант Дыгало останется на сверхсрочную, и его вместе с учебкой, оказавшейся вдруг в чужой стране, перебросят в Россию, куда-то под Тулу, а через год он умрет от инсульта прямо набегу в ночном марш-броске. Белоснежка останется в брошенном военном городке, и ее с матерью и другими русскими семьями вырежут исламисты. А нас самих, пацанов из девятой роты, жестоко разбросает новая жизнь — кого в князья, кого на самое дно.

Но ничего этого мы не знали тогда. Мы даже не знали еще, что в суматохе вывода огромной армии нас просто забыли на этой дальней, никому уже не нужной высотке...

Мы уходили из Афгана. Мы победили.



СИНЕ ФАНТОМ CLUB

Клуб Сине Фантом в к/т Фитиль

единственное место в Москве, где показывают настоящее кино и обсуждают его вместе с авторами.

Каждую среду в 20.00

при поддержке

УВАЖАЕМЫЕ ЧИТАТЕЛИ!

В следующем году журнал планирует и дальше знакомить вас с самыми заметными событиями российской и международной кинематографической жизни, с признанными мастерами и яркими дебютантами, с фильмами, спектаклями, книгами, выставками, которые нельзя пропустить. Мы также продолжаем традицию обсуждения острейших проблем сегодняшней политической, социальной, культурной жизни страны. Мы не оставим своим вниманием и отечественное телевидение, самое актуальное средство отражения и формирования современной реальности. Среди авторов, которые дали согласие на публикацию своих произведений в «ИК», Катрин Денёв и Питер Гринуэй, Александр Миндадзе и Андрей Кунин, Шэрон Стоун, Никита Михалков, Ларс фон Триер, Ираклий Квирикадзе, Иван Дыховичный и другие.

Ф. СП-1

Министерство связи СССР
«Союзпечать»

АБОНЕМЕНТ на газету / журнал — **70402**

журнал «ИСКУССТВО КИНО»
(наименование издания)

Количество комплектов

на **2005** год по месяцам:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

Куда _____ (почтовый индекс) _____ (адрес)

Кому _____ (фамилия, инициалы)

ПВ _____ место _____ литер _____

ДОСТАВОЧНАЯ КАРТОЧКА

на газету / журнал — **70402** (индекс издания)

журнал «ИСКУССТВО КИНО»
(наименование издания)

Стоимость подписки _____ руб. ___ коп.
переадресовки _____ руб. ___ коп.
Количество комплектов:

на **2005** год по месяцам:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

Куда _____ (почтовый индекс) _____ (адрес)

Кому _____ (фамилия, инициалы)

ВНИМАНИЮ ПОДПИСЧИКОВ!

Подписной индекс в каталоге агентства «Роспечать» на второе полугодие 2005 года размещен на стр. 228

S U M M A R Y

In search of confidence: non-feature films and TV
Round Table talk of film-makers and TV producers.

Zara Abdullayeva
Fizz
Review of Alexandre Rastorguev's WILD. WILD BEACH. HEAT OF THE TENDER (Russia).

Andrei Plakhov
Code is known
Review of Michael Haneke's CACHÉ (France—Austria—Germany—Italy).

Alexandre Lungin
A local man
Review of Jean-Pierre and Luc Dardenne's L'ENFANT (Belgium).

Larisa Malyukova
Johnston thru «t»
Review of Jim Jarmush's BROKEN FLOWERS (USA—France).

Nikolai Paltsev
Twilight of the idol
Review of Gas van Sant' LAST DAYS (USA).

Elena Plakhova
Return of the prodigal son
Review of Wim Wenders' DON'T COME KNOCKING (Germany—France).

Nina Tsyrkun
In that realm of heaven
Review of Carlos Reygadas' BATALLA EN EL CIELO (Mexico—Belgium—France).

Carlos Reygadas:
«Beauty may be found side by side with the ugly»
Talk on BATALLA EN EL CIELO.

Dmitry Desyaterik
Milestones
Review of Igor Strembitsky's WAY-FARERS (Ukraine).

Igor Strembitsky:
«To accomodate everything»
Interview taken by Dmitry Desyaterik.

Irakly Kvirikadze
«Good morning, leader!»
Anecdotes from life from the noted film-maker.

Ulrich Seidl:
«I positioned the cast mostly precisely»
Interview taken by Zara Abdullayeva and Alexei Medvedev.
The Austrian director on his principles in documentaries and feature films.

Lev Karakhan
Restoration, or The great time stop
Cannes-2005.
On major tendencies in contemporary world cinema.

Vika Smirnova — Inna Kushnareva
Territory of anxiety
Critics discuss creation of the Dardenne brothers and Michael Haneke.

Viktoria Belopolskaya
The true story about an ungenuine man
Nion-2005.
The latest tendencies in non-feature cinema.

Lars von Trier:
«I like the unreason»
Conversation on MANDERLAI with Jørgen Leth.

Konstantin Bronzit:
«...When the author cinema appears commercial»
Anjelika Artyukh talks to the noted animator.

Mikhail Kalatozov
Friendship between the swom enemies
Letters from Hollywood.
Stuff from the archive of the well-known director dated by the war years when he was on business in the USA.

Andrzej Wajda
School for the janizary, or Cinefils in authority
Chapter from the book CINEMA AND ALL THE REST.

Yury Korotkov
The nineth regiment
Script.

Журнал издается
при поддержке Федерального агентства
по культуре и кинематографии РФ

№ 31703

20 ОКТ 2005

Журнал издается
при поддержке телеканала СТС

Журнал издается
при поддержке телеканала ТНТ

Интернет-версия
«Искусства кино» осуществляется
при поддержке Татьяны Друбич

ISSN 0130-6405

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Учредители: Союз кинематографистов России, Министерство культуры и массовых коммуникаций РФ, редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Карташова
Зам. главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редактор спецпроектов Лев Карахан
Редакция: Леонид Гурьян, Евгений Гусятинский, Татьяна Иенсен, Елена Плоткина, Елена Стишова, Евгения Субботина, Нина Цыркун, Галина Элькина
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: 151-5651, 151-3779. **факс** 151-0272
www.kinoart.ru

e-mail: filmfilm@mtu-net.ru

Сдано в набор 26.08.05. Подп. к печати 9.09.05
Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Усл. печ. л. 14,95. Уч.-изд. л. 14,28
Заказ 5525. ГП «Московская типография №13»,
Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогу агентства «Роспечать», с. 197, **индекс** 70402. В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»), телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
AO «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st. 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-4967
Fax (095) 238-4634
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-5651, 151-6751
Fax (095) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: filmfilm@mtu-net.ru

© Журнал «Искусство кино», 2005

ТЕЛЕКАНАЛ

РЕАЛИТИ-ШОУ

ГОЛОД

КАЖДЫЙ ДЕНЬ 20.00

13 ЧЕЛОВЕК В НЕЗНАКОМОМ ГОРОДЕ БЕЗ ДЕНЕГ
В ДОМЕ, ГДЕ ЕСТЬ ВСЕ, КРОМЕ ЕДЫ...
ЦЕЛЬ – ВЫЖИТЬ!

ПРИЗ – $2000 В МЕСЯЦ
ДО КОНЦА ЖИЗНИ ПОБЕДИТЕЛЯ.

WWW.GOLODTNT.RU
WAP.GOLODTNT.RU

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы Д.БЫКОВА, Б.ГРОЙСА, Е.ГУСЯТИНСКОГО, И.ЛЮБАРСКОЙ, А.МЕДВЕДЕВА, Е.ПЛАХОВОЙ, Н.СИРИВЛИ, А.СОКОЛЯНСКОГО, Е.СТИШОВОЙ, Н.ЦЫРКУН

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Никого не жалко. «Кинотавр»-2005
Класс «А». XXVII ММКФ
Ток-шоу — истории, рассказанные для всех

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

«КОСМОС КАК ПРЕДЧУВСТВИЕ» Алексея Учителя
«ПЕРВЫЕ НА ЛУНЕ» Алексея Федорченко
«МАМА НЕ ГОРЮЙ—2» Максима Пежемского
«ЗЕМЛЯ МЕРТВЕЦОВ» Джорджа Ромеро
«ЧАРЛИ И ШОКОЛАДНАЯ ФАБРИКА» Тима Бёртона

В РУБРИКЕ **«КОММЕНТАРИИ»**

ИРАКЛИЙ КВИРИКАДЗЕ
ЖАННА ВАСИЛЬЕВА

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

ЕВГЕНИЙ МИРОНОВ
КОНСТАНТИН МУРЗЕНКО
РОБЕР ГЕДИГЯН

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

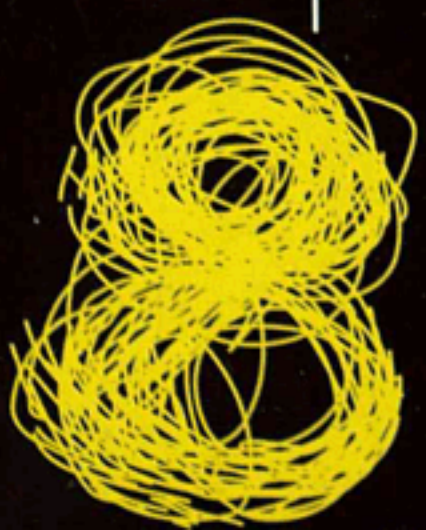
Кино и метафизика
Фестиваль «Контакт». Киев-2005

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

МИХАИЛ КОЗАКОВ
ШЭРОН СТОУН
ДАНИЕЛЬ ОТЁЙ

В РУБРИКЕ **«ПУБЛИКАЦИИ»**

Михаил Калатозов. Письма из Голливуда
Оскар Вернер в воспоминаниях

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Питер Гринуэй. ЗОЛОТО
Йессека Фальцой. РАССКАЗЫ ИЗ ЦИКЛА «КИНО»